ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

3–4
1956

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL III
3—4
IULIE—DECEMBRIE 1956

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

ACADEMICIAN G. OPRESCU — redactor responsabil; ACADEMICIAN MIHAIL JORA; ACADEMICIAN DUILIU MARCU; K. H. ZAMBACCIAN, membru corespondent al Academiei R. P. R.; I. JALEA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; ZENO VANCEA; ION BREAZU; S. ALTERESCU; TUDOR ANDREI; MIRCEA POPESCU; AMELIA PAVEL.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

G. OPRESCU — Jean Alexandru Steriadi 11

ARTĂ POPULARĂ

B. ZDERCIUC și E. IONESCU — Contribuții la cercetarea artei populare în satele colectivizate 19

I. BIELZ — Arta populară a sașilor din Transilvania 33

ARTĂ MEDIEVALĂ

CORINA NICOLESCU — Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV—XVI) 51

E. LĂZĂRESCU — Cîteva date cu privire la ilustrația manuscriselor romînești în secolul al XVIII-lea — Ruperea de tradiție — 73

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

G. OPRESCU — Locul lui Theodor Aman în cultura romînească..... 91

I. FRUNZETTI — Cum picta Aman 111

R. NICULESCU — Grigorescu între clasicism și romantism .. 127

R. NICULESCU — Ştiri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu 173

T. ENESCU — Luchian și primele manifestări de artă independentă în Romînia — Eseu asupra gustului artistic la sfîrșitul secolului al XIX-lea — 185

E. SCHILERU — Theodor Pallady (1871 — 1956) 209

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

I. PERVAIN — Trupa lui Matei Millo la Cluj, în 1870 227

ANCA COSTA-FORU — Ion C. Bacalbașa și teatrul 233

MUZICĂ

ANDREI TUDOR — Opera lui George Enescu și problemele folclorului în creația muzicală 245

FERNANDA FONI — Concertele simfonice în perioada 1906—1920 sub conducerea lui Dimitrie Dinicu. 255

NOTE ȘI DOCUMENTE

Arta lucrului în fier în Rimetea (Torockó) din regiunea Cluj *(Kós Károly)* 271

Călătoriile mitropolitului Neofit în Țara Romînească în a doua jumătate a sec. XVIII *(Cornelia Pillat)* 277

Rembrandt Van Ryn (1606—1669) *(K.H. Zambaccian)* 285

Însemnări despre unele călătorii ale lui Repin în străinătate *(K.H. Zambaccian)* .. 287

Prieteni ai lui Grigorescu la Paris. — Un tablou de Grigorescu la Dürnstein. — Din trecutul sculpturii în Romînia *(N. Vătămanu)* 289

Pictorul Gh. Tattarescu și peisajul *(G. Wertheimer)* 290

Steinlen ilustrator al lui Eminescu *(Barbu Brezianu)* 295

Date despre Pinacoteca și Școala de arte frumoase din Iași *(Sabina Docman)* 301

Stan Golestan și cîntecul popular ca izvor de inspirație în muzică *(Lila Nădejde)* 307

Recenzii 311

Istoria artei în periodicele străine 323

Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de Istoria artei al Academiei R.P.P de la 1 ianuarie 1956 la 31 decembrie 1956 327

Index alfabetic 329

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СОДЕРЖАНИЕ

Г. ОПРЕСКУ, Жан Александру Стериади 11

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Б. ЗДЕРЧУК и Е. ИОНЕСКУ — К вопросу изучения народного искусства в коллективизированных деревнях 19

И. БИЛЬЦ — Народное искусство саксонцев в Трансильвании 33

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

К. НИКОЛЕСКУ — Данные по истории одежды в Молдове (XV—XVI веков) 51

Е. ЛЭЗЭРЕСКУ — Некоторые данные об иллюстрации румынских рукописей XVIII века — Нарушение традиций — 73

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Г. ОПРЕСКУ — Место Теодора Амана в румынской культуре 91

И. ФРУНЗЕТТИ — Как писал Аман 111

Р. НИКУЛЕСКУ, — Григореску между классицизмом и романтизмом 127

Р. НИКУЛЕСКУ — Новое о Ионе Джорджеску 173

Т. ЭНЕСКУ — Лукиан и первые проявления свободного искусства в Румынии — Очерк об артистическом вкусе к концу XIX века — 185

Е. СКЕЛЕРУ — Теодор Паллади (1871 - 1956) 209

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ТЕАТР

И. ПЕРВАИН — Труппа Матей Милло в Клуже в 1870 году 227

А. КОСТА-ФОРУ — И. К. Бакалбаша и театр 233

МУЗЫКА

А. ТУДОР — Произведения Джордже Энеску и вопросы фольклора в музыкальном творчестве .. 245

Ф. ФОНИ — Симфонические концерты периода 1906—1920 годов под руководством Димитрие Динику 255

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

Искусство ковки железа в Риметя (Торок) Клужской области *(К. Кароли)* 271

Посещения митрополитом Неофитом Румынской Земли во второй половине XVIII века *(К. Пиллат)* 277

Рембрандт ван Рин (1606—1669) *(К. Х. Замбакчан)* 285

Заметки о путешествиях Репина заграницу *(К. Х. Замбакчан)* 287

Друзья Григореску в Париже. — Картина Григореску в Дюрштейне. Из прошлого румынской скульптуры *(Н. Вэтэману)* 289

Живописец Г. Таттареску и пейзаж *(Г. Вертхеймер)* 290

Стейнлен, иллюстратор Эминеску *(Б. Брезяну)* 295

Даты о ясских Пинакотеке и Школе изящных искусств *(С. Докман)* .. 301

Стан Голестан и народная песня как источник вдохновения в музыке *(Л. Нэдежде)* 307

Рецензии 311

История искусства в зарубежных периодических изданиях 323

Список трудов, редактированных в Институте истории Академии РНР с 1 января по 31 декабря 1956 года 327

Алфавитный указатель 329

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOMMAIRE

G. OPRESCU — Jean Alexandre Steriadi 11

ART POPULAIRE

B. ZDERCIUC et E. IONESCU — Contribution à l'étude de l'art populaire dans les villages collectivisés 19

I. BIELZ — L'art populaire des Saxons de Transylvanie 33

ART MÉDIÉVAL

CORINA NICOLESCU — Données sur l'histoire du costume en Moldavie aux XVe et XVIe siècles 51

E. LĂZĂRESCU — Quelques données sur l'illustration des manuscrits roumains du XVIIIe siècle—Abandon de la tradition – 73

ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

G. OPRESCU — La place de Theodor Aman dans la culture roumaine..... 91

I. FRUNZETTI — En regardant peindre Aman 111

R. NICULESCU — Grigoresco entre le classicisme et le romantisme 127

R. NICULESCU — Données nouvelles sur les années de formation de Ion Georgesco 173

T. ENESCU — Luchian et les premières manifestations d'art indépendant en Roumanie — Essai sur le goût artistique à la fin du XIXe siècle — 185

EUGEN SCHILERU — Theodor Pallady (1871 -1956) 209

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THÉÂTRE

I. PERVAIN — La troupe de Matei Millo à Cluj, en 1870 — 227

ANCA COSTA-FORU — Ion C. Bacalbaşa et le théâtre 233

MUSIQUE

ANDREI TUDOR — L'œuvre de Georges Enesco et les problèmes du folklore dans la création musicale .. 245

FERNANDA FONI — Les concerts symphoniques dirigés par Dimitrie Dinicu de 1906 à 1920..... 255

NOTES ET DOCUMENTS

L'art du fer forgé à Rimetea (Torockó) de la Région de Cluj *(Kós Károly)*.... 271
Les voyages du métropolite Neofit en Valachie dans la seconde moitié du XVIIIe siècle *(Cornelia Pillat)* 277
Rembrandt Van Ryn (1606 — 1669) *(K.H. Zambaccian)*..... 285
Notes sur quelques voyages de Répine à l'étranger *(K.H. Zambaccian)*..... 287
Les amis de Grigoresco à Paris. — Un tableau de Grigoresco à Dürnstein. — Notes sur le passé de la sculpture en Roumanie *(N. Vătămanu)* 289
Le peintre Gh. Tattarescu et le paysage *(G. Wertheimer)* 290
Steinlen, illustrateur d'Eminescu *(Barbu Brezéanu)* 295
Données sur la Pinacothèque et sur l'Ecole des Beaux-Arts de Jassy *(Sabina Docman)* 301
Le chant populaire, en tant que source d'inspiration dans la musique de Stan Golestan *(Lila Nădejde)* 307
Comptes Rendus 311
L'histoire de l'art dans les périodiques étrangers 323
Répertoire des travaux effectués à l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie de la R.P.R. *du 1er janvier au 31 décembre 1956*.... 327
Index alphabétique 329

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

JEAN ALEXANDRU STERIADI

Pictura noastră a fost lovită succesiv și la scurt interval de două mari pierderi. După moartea lui Pallady a urmat cea a lui Jean Steriadi, adică a acelui pictor care, prin darul înnăscut, prin cultura sa artistică generală și profesională, prin inteligența sa vie, gustul și sensibilitatea sa în fața unui subiect potrivit și a transpunerii într-o operă de artă a acestui subiect, nu cred să fi avut decît prea puțini rivali în prima jumătate a secolului nostru. Rari au fost pictori la noi, cu excepția lui Grigorescu, care să producă în același grad cu Steriadi impresia darului primit la naștere și pe care nimic nu-l înlocuiește, căci putem spune fără ezitare că, pe orice punea Steriadi mîna, de cînd îl cunoaștem, fără efort în aparență, cum cîntă pasărea pe creangă, devenea un obiect de artă.

La această norocoasă și excepțională dispoziție el a adăugat un temperament vesel și echilibrat, plin de fantezie și de spirit, un fel de tinerețe nesfîrșită, pe care nici vîrsta, nici împrejurările vieții, nu totdeauna favorabile, n-au alterat-o.

S-a născut dintr-o familie de oameni pentru care arta era o necesitate, ca și pîinea de fiecare zi, oameni care nu numai gustau, dar chiar practicau anume genuri de artă. De mic copil el a fost învățat să prețuiască această formă superioară de activitate, pe lîngă care marea majoritate a oamenilor trecea foarte adesea nepăsătoare; să se bucure de ea, să analizeze motivele care-l făceau s-o iubească, așa încît cu greu s-ar fi găsit la noi, printre artiști și amatori, cineva cu un gust mai sigur, cu un mai just criteriu de judecată în chestiunile legate de artă. Este drept că temperamentul îngăduitor și binevoitor al lui Steriadi, o dispoziție adînc înrădăcinată de a fi plăcut semenilor săi, o reală generozitate, îl făceau să nu exprime bucuros verdictul ieșit din acea judecată, cînd el n-ar fi fost favorabil interlocutorului. Totuși, ceva în accentul cu care pronunța cuvintele,cînd ele nu exprimau părerea sa sinceră, o ezitare în ton, o nevoie de a trece repede la un alt subiect, ne avertizau de adevăratul lor înțeles, iar acel înțeles dovedea o mare experiență și o adîncă înțelegere a artei.

Așa a trebuit să fie Steriadi de copil, un om sociabil înainte de orice, și așa a rămas, fermecător în vorbă și în atitudine.

Pe lîngă familiarizarea cu pictura, în cercul alor săi el s-a obișnuit să guste și chiar să practice și alte forme de artă: muzica, poezia, literatura noastră și a altora. Persoanele pe care le întîlnea în casa părintelui său i-au dat cunoștințe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

asupra a tot ce era în acea vreme frumos şi mare, asupra a tot ce merita admiraţia şi respectul unui tînăr. Mai ales l-au ajutat să se cunoască pe sine de mic copil, să se analizeze şi să ştie că vocaţia sa era să devină pictor. Contemporanii lui de seamă, cei care s-au ridicat la noi la primele ranguri ale artei, n-au avut norocul acestei clare viziuni asupra propriei lor personalităţi. Pallady şi-a crezut, sau, pentru el, părintele său i-a crezut însuşirile unui om de ştiinţă pură; Petraşcu, dacă nu mă înşel, pe cele ale unui medic; Ştefan Popescu, calităţi didactice; Iser, pe cele ale unui ziarist desenator. Steriadi singur, dintru început, a mers drept la ţintă. N-a trecut prin şcoli înalte şi prin universităţi, ci, de foarte tînăr, prin şcolile de artă, mai întîi la noi ca elev al lui G. Dem. Mirea, apoi la München, unde n-a stat decît doi ani, apoi la Paris, cu Jean Paul Laurens.

Omul glumeţ, iubind plăcerea şi căutînd-o des şi ori unde, dispus chiar să treacă drept frivol, dintr-un fel de timiditate, şi duşman al unei prea formale seriozităţi, a făcut studii solide şi profitabile, cu unul dintre cei mai cunoscuţi pictori şi profesori de la începutul secolului, căci aceasta era reputaţia lui Jean Paul Laurens. Acesta a reuşit să inspire elevului său dorinţa unor tablouri de mari dimensiuni, complexe, în care toate cunoştinţele cîştigate să fie puse la contribuţie, sensul pentru o compoziţie echilibrată şi unitară, veracitatea tipurilor, expresivitatea desenului, armonia unui colorit personal, aşa cum au fost lucrările cu care Steriadi s-a impus, nu numai publicului nostru, dar şi celui din oraşele Apusului, unde au fost expuse: *Chivuţele* şi *Hamalii din portul Brăilei.*

Oricare dintre aceste două tablouri, care au făcut senzaţie în expoziţia noastră, au necesitat numeroase schiţe şi studii, înainte ca ideea definitivă să-şi fi găsit realizarea. Au făcut senzaţie, dar n-au atras autorului avantajele la care el avea dreptul să se aştepte. De aceea, după acest strălucit debut, Steriadi aproape renunţă la compoziţia de mare format şi-şi îndreaptă atenţia spre subiecte, care mai uşor erau înţelese de public, peisaje, portrete, naturi statice. Ochiul său, de o fineţe neîntrecută la noi decît poate de singur Pallady, ştie să descopere în oricare motiv din jurul său, nu numai ceea ce era exact şi veridic, dar ceea ce era esenţial, şi să-l prezinte în lucrări de o armonie surprinzătoare. Totul era remarcabil şi personal în cele care erau reuşite, şi cea mai mare parte îndeplinea această condiţie. Desenul era precis şi expresiv; aranjamentul armonios, fie că era vorba de un portret, original pus în cadru, în atitudinea care convenea cel mai bine figurii şi psihologiei modelului, fie că era vorba de o natură statică, ori de o vedere din natură, care părea totdeauna simplă, aleasă la întîmplare, dar care oferea aspectul cu adevărat neaşteptat al unui motiv, uneori un crîmpei de stradă sau o casă din oraş, alteori de la mare, ori de la baltă, ori din împrejurimile Balcicului sau ale Bucureştiului. Coloritul era poate într-un şi mai înalt grad însuşirea cu care se recomanda artistul admiraţiei noastre. Sugestiile pentru acele tonuri luminoase, care aşa de minunat se potriveau între ele, îi veneau mai puţin de la maestrul său direct, a cărui influenţă se simţise în aranjamentul tablourilor de mari dimensiuni, decît de la impresionişti, care cuceriseră, tocmai în acea vreme, favoarea tineretului artistic din întreaga Europă apuseană. Fiecare operă ieşită din paleta lui Steriadi era şi rămînea o sărbătoare pentru ochi.

Regulat, an după an, artistul expune cu ocazia tuturor manifestaţiilor de artă din ţară şi din străinătate, la care eram şi noi invitaţi. Ocupă funcţii importante în instituţiile consacrate artei, locuri de onoare acolo unde se organizau expoziţiile ori se educau tinerii artişti, în şcolile de artă ori în asociaţiile artiştilor. Mai ales sub această din urmă calitate el a adus mari servicii şcoalei noastre de pictură. N-a fost artist tînăr care să se fi adresat lui, care să nu fi primit sfaturi ieşite din

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Autoportret

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lunga practică a profesorului, cu blîndețe, cu înțelepciune, așa încît cel interesat să-și aducă aminte de ele cît trăia. Dintre pictorii ajunși la mare notorietate, după cunoștințele mele, numai Ștefan Popescu a mai avut față de tineret această atitudine frățească, exprimată față de cei care se găsesc, de multe ori nedumeriți, în pragul unor hotărîri grele prin consecințele lor, cum sînt cele care se ivesc la începutul unei cariere de artist.

În 1913 Steriadi primește la expoziția de la Glaspalast din München medalia de aur, iar la noi în țară, succesiv, de atunci încoace, toate titlurile cu care statul nostru onorează pe artiști, pînă la cel de academician și de artist al poporului. Spre deosebire de alții care, ca să devină utili republicii noastre, au trebuit să-și schimbe criteriile de judecată și idealul căruia se supuneau, Steriadi, acest mare înțelegător al frumuseților naturii și al importanței evenimentelor din viața zilnică, al contactului cu toate straturile societății, n-a avut decît să continue un fel de artă pe care-l practicase timp de decenii și pe care l-a practicat pînă la moarte.

Dar Steriadi a fost departe de a fi numai un pictor eminent. Activitatea sa de desenator și de litograf merită o tot atît de mare atenție. Căci omul acesta, care lăsa să se creadă despre sine că-și pierde adesea vremea, era un zelos muncitor, în epocile în care pasiunea de a picta îl stăpînea, iar aceasta se întîmpla mai des decît credeau chiar prietenii. Întotdeauna avea un carnet în buzunar, iar acel carnet, într-o cafenea, uneori pe stradă, se umplea de schițe și de note, așa încît acest « leneș » lasă după el sute și mii de tablouri și de desene și cîteva zeci de litografii.

Desenul constituia plăcerea și pasiunea sa zilnică. Nimic nu-i era mai drag decît să traducă în cîteva linii, cu stiloul, mai rar cu creionul, aspectele persoanelor ce întîlnea, o scenă văzută din întîmplare, un colț de peisaj. Cu o promptitudine și cu o ușurință de mînă surprinzătoare, în cîteva minute se preciza pe foaia de hîrtie unul din cele mai plăcute desene din arta noastră. Cu minunatul său sens al humorului, cu percepția hipersensibilă a ochiului, cu imaginația mereu trează și în căutare de ceva nou și distractiv, de fiecare dată el discernea, în fiecare om întîlnit, caracteristicul, și-l închipuia pe acest om executînd acțiuni potrivite cu aspectul lui fizic, cu îndeletnicirile lui, și uneori amuzat și rîzînd singur de scena ce-și închipuise, o trecea pe foile carnetului său.

Și Grigorescu desenase admirabil, poate uneori cu o linie mai plăcută în ductul ei, ceva mai corect și mai citeț decît Steriadi, care în ultimul timp mai ales se oprise la un stil nițel eliptic, care trebuia completat de privitor cu imaginația. Și Grigorescu a făcut caricaturi, unele foarte bune. Dar Grigorescu n-avea umorul, vioiciunea inteligenței lui Steriadi, darul său de « à propos » cum spune francezul. Grigorescu privea o figură, îi remarca părțile susceptibile să devină amuzante sau grotești, și se oprea aici. Steriadi mergea mai departe. Pe cei care cad sub vîrful condeiului lui îi închipuie în diverse ipostaze, acționînd, victime ale caracterului sau ale fizicului lor, își formulează imediat despre ei o legendă umoristică, care se potrivește cu scena închipuită și prin aceasta devine cu mult mai interesant. Cu o malițiozitate blîndă, rareori cu sarcasm, sute și mii de persoane, prieteni și necunoscuți, i-au servit ca punct de plecare pentru sutele, poate miile de desene, pe care le dăruia cu generozitate în dreapta și în stînga. Prieteni la care înainte de ultima boală se ducea mai des, au ajuns să aibă nenumărate astfel de opere, o galerie întreagă de tipuri, comentate de cel mai spiritual condei, documente neprețuite ale epocii în care trăim.

De o bucată de vreme însă, omul viguros și setos de viață care fusese, începuse să simtă greutatea anilor. Boala îl copleșea încetul cu încetul, dar buna lui dispoziție, dorința de a fi agreabil nu scăzuse, cel puțin în aparență.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În cele din urmă nu mai poate părăsi patul lui de invalid. Natură fericită și demnă de invidiat el a ieșit însă din viață tot senin, făcînd glume, după cum ne-a povestit, Zambaccian, ultimul dintre noi care l-a vizitat cu cîteva ceasuri înainte de a-și da sufletul. Fără să simtă sau fără să arate că simte oroarea morții ce-l pîndea și care se apropia și se depărta de el, pînă ce în cele din urmă l-a răpus, el, setosul de viață, a dat impresia că o părăsește fără regret.

ACADEMICIAN G. OPRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ POPULARĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUȚII LA CERCETAREA ARTEI POPULARE ÎN SATELE COLECTIVIZATE

B. ZDERCIUC și E. IONESCU

Cercetarea traiului, culturii și artei în satele în care a început procesul transformării socialiste, constituie una din cele mai urgente sarcini ale științei etnografice. Ea răspunde, în primul rînd, unor nevoi teoretice, în sensul că permite cunoașterea diferitelor aspecte și manifestări ale culturii și artei populare într-un moment de cotitură fundamentală în dezvoltarea vieții țărănimii noastre muncitoare. Pe de altă parte, valoarea unei asemenea cercetări constă mai ales în implicațiile sale practice, ea constituind o contribuție directă la dezvoltarea și adîncirea revoluției culturale din țara noastră.

Reprezentînd un salt calitativ de la vechea societate bazată pe clase, cu regimul ei de exploatare și asuprire izvorît din sistemul proprietății private, la o societate în care nu există clase antagoniste, orînduirea socialistă, cu cultura și arta care-i corespund, nu se rupe totuși de trecut, de «istoria poporului, de istoria formării și dezvoltării culturii lui, deoarece noul mod de viață, în formele lui naționale, se dezvoltă, într-o anumită măsură, pe baza celui vechi, în procesul valorificării formelor care corespund noului scop și al luptei cu tot ceea ce este învechit și dăunător»[1]. Croindu-și drum de-a lungul istoriei, al cărei principal agent făuritor este, poporul alege, păstrează și dezvoltă acele forme și elemente din perioadele precedente care contribuie sau pot contribui la formarea și consolidarea vieții noi. În acest sens, cultura și arta populară tradițională, elaborată de-a lungul secolelor prin contribuția succesivă a generațiilor, formează un bogat tezaur din care cultura socialistă își extrage formele și elementele corespunzătoare dezvoltării sale.

Cercetarea manifestărilor de cultură și artă populară tradițională trebuie făcută ținînd seama de funcția pe care trebuie să o aibă tradiția în condițiile formării culturii socialiste. Tradiția prin elementele ei înaintate valabile urmează să asigure forma națională conținutului socialist al culturii. De aici nevoia unei selecții din partea cercetătorului, pentru desprinderea și valorificarea acelor forme care, după cum arată Vorobiev în citatul de mai sus, «corespund noului scop». Pe de altă parte, crearea unor opere de artă cu caracter popular, pe înțelesul maselor, nu e

[1] N. I. Vorobiev, *Programa dlea zbora materialov po izuceniiu sovremennogo bîta kolhoznoi derevni istorii ego formirovaniia u narodnostei srednego Povoljia*, «*Sovetskaia etnografia*», 1951, nr. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

posibilă fără o cunoaștere profundă și multilaterală a tradiției, a gustului și concepției poporului despre frumos. Gorki vorbea despre ușurința cu care se însușește textul unui cîntec nou, cîntat pe o melodie veche. Aceasta este cea de-a doua funcție a tradiției, funcția cultural-educativă, cu puternice consecințe în acțiunea de ridicare a nivelului cultural al poporului.

★

Răspunzînd acestor sarcini practice care stau în fața cercetătorilor săi științifici, Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. a înscris în planul de activitate al Secției de artă populară tema *Arta populară în localitățile cu gospodării agricole colective*. Cercetarea temei s-a făcut în intervalul 1953—1955, studiindu-se mai multe localități din diferite regiuni ale țării. În alegerea satelor s-a ținut seamă de următoarele criterii:

1. Zonele etnografice să fie bogate în tradiție artistică, iar satele alese să fie tipice pentru aceste zone.

2. Localitățile să aparțină unor regiuni cît mai variate sub raportul specificului economic și cultural. În acest sens, cercetarea a cuprins localități din regiunile Baia Mare, Stalin și Hunedoara. Au fost cercetate atît sate agricole ca specific economic cît și sate cu economie pastorală predominantă.

3. Gospodăriile să se deosebească ca procent de colectivizare — populație integral sau numai parțial colectivizată — precum și ca vechime, în măsura în care acest din urmă factor, în momentul actual, cînd nici o gospodărie nu depășește încă vîrsta de 5—6 ani, poate influența transformarea creației artistice populare.

4. Localitățile să difere prin compoziția social-economică a populației ca urmare a procesului de diferențiere economică și de fărîmițare a proprietății agricole la sate în perioada capitalistă.

5. Prin sondaje, precum și prin informații de la organele locale competente, s-au ales localități diferite ca ritm de dezvoltare, fapt care a permis dezvăluirea cauzelor care contribuie la transformarea socialistă a agriculturii, sau frînează această transformare.

Obiectivul principal al cercetării a constat în descoperirea noilor manifestări de artă populară ca urmare a schimbărilor intervenite în modul de viață și în conștiința colectiviștilor. Rezolvarea acestei sarcini a cerut studierea prealabilă sau concomitentă a cîtorva probleme strîns legate de obiectivul propus. Dintre acestea menționăm: condițiile economice și sociale în localitățile cu gospodării agricole colective și felul în care ele determină transformarea creației artistice populare; descoperirea elementelor și formelor tradiționale în viața socială, în tehnică și artă, care pot contribui la formarea și dezvoltarea gospodăriilor, precum și a noii arte și culturi; transformările provocate în arta populară tradițională; raportul dintre tradiție și noile manifestări de artă în curs de apariție; mecanismul procesului de transformare; posibilitatea îndrumării și dezvoltării creației noi prin școli, cămine, cercuri de mîini îndemînatice; descoperirea producătorilor de obiecte; locul și rolul țărănimii colectiviste în dezvoltarea și transformarea artei populare, precum și al țărănimii necolectivizate.

★

Specificul temei ca și obiectivele cercetării au reclamat aplicarea unor procedee metodologice adecvate. În această direcție un real folos ne-a adus dezbaterea științifică care a avut loc în U.R.S.S. cu privire la metodologia cercetării țărănimii colhoznice. Principiile și regulile stabilite în cursul discuțiilor, care s-au concretizat în cîteva studii temeinice și programe de cercetare publicate în revista *Sovetskaia*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

etnografia[1] au servit drept bază pentru întocmirea unui plan de cercetare corespunzător. În elaborarea și aplicarea planului nostru de cercetare am ținut seamă atît de nivelul de dezvoltare al gospodăriilor colective din țara noastră, cît și de particularitățile satelor pornite pe drumul colectivizării, față de satul tradițional. De aceea, pentru justificarea și înțelegerea metodei folosite de noi este necesară arătarea măcar în treacăt a acestor particularități.

Realitățile economice și sociale din satul de altădată sînt concretizate în numeroase producții literare. Într-un cîntec popular din Ieud-Vișeu (Maramureș) se spune:

« Dragă mi-i fata săracă,
Că cu mîna ei se-mbracă.
Da fata chiaburului
Dă-o-n mîna dracului.
Nici ști'toarce nici urzi,
Da la joc se ști'suci.
Pîn'ce-i trage pe la mînă,
Ea făgăduia slănină;
Pîn'ce-i trage la grumaz,
Ea făgăduia cîrnați.
Tot așa făgăduia
Și nimica nu plătea,
Calce-o boala cea rea ».

(Înregistrat de la Ioana Dăncuș, colectivistă)

O « cîntare » din Noul Romîn-Făgăraș ne redă soarta grea a feciorilor siliți de sărăcie să se angajeze ca slugi la cei bogați:

« Mamă la stăpîn în curte,
Răsărite-s flori mărunte,
Nu-i o zi să nu mă'nfrunte.
Iau cuțitul să tai pită,
El zice că nu-i plătită;
Eu mă duc să mi-o prăjesc,
Și cu lacrămi o stropesc ».

(Înregistrat de la Balu I. Petru, colectivist)

În satul nou, colectivizat, în care cinstea și puterea de muncă este principalul criteriu după care se repartizează produsele obținute în cadrul gospodăriei exploatarea și sărăcia rămîn doar amintiri urîte ale trecutului. Comparînd situația din timpul orînduirii burghezo-moșierești cînd « urîta de sărăcie »,

« Ne-a fost soră credincioasă
Și prin lume, și pe-acasă »,

[1] P. I. Kuşner (Knîşev) (Moskva), *Ob etnograficeskom izucenii kolhoznogo krestianstva*, « *Sovetskaia etnografiia* », 1952, nr. 1; N. I. Vorobiev (Kazan), *K voprosu ob etnograficeskom izucenii kolhoznogo krestianstva*, « *Sov. etn.* », 1952, nr. 1; N. A. Kisleakov (Leningrad), *K voprosu ob etnograficeskom izucenii kolhozov*, « *Sov. etn.* », 1952, nr. 1; O. N. Vozdvijenskaia și L. P. Laşuk (Siktîvkar), *O nekotorîh voprosah etnograficeskogo izucenia kolhoznogo krestianstva*, « *Sov. etn.* », 1952, nr. 1; A. I. Robakidze (Tbilisi), *K nekotorîm spornîm voprosam etnograficeskogo izucenia novogobita*, « *Sov. etn.* », 1952, nr. 2; S. M. Abramzon (Leningrad), *Ob etnograficeskom izucenii kolhoznogo krestianstva*, « *Sov. etn.* », 1952, nr. 3; E. N. Studeneţkaia (Leningrad), *O nekotorîh momentah v etnograficeskom izucenii kolhoznogo krestianstva*, « *Sov. etn.* », 1952, nr. 4; P. I. Kuşner (Knîşev) (Moskva), *Ob etnograficeskom izucenii socialisticeskoi kulturi i bita narodov SSSR* (K itogam diskuții), « *Sov. etn.* », 1953, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

colectivista Ioana Dăncuș, o talentată creatoare populară din Ieud, ne zugrăvește tabloul vieții actuale a colectiviștilor:

« De cînd e gospodărie
Nu mai știm de sărăcie,
Trăim tot în bucurie,
Și muncim frumos pe coastă
Muncim pe sama noastră ».

Aceeași colectivistă referindu-se la ce vor putea vedea delegații la cel de-al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților care a avut loc la București în 1953, spune:

« Foaie verde de pe vie,
Vor vedea gospodărie,
Și-or vedea o viață bună,
Pe noi muncind împreună ».

Creșterea nivelului de viață și schimbarea condițiilor materiale determină transformări profunde în conștiința socială a oamenilor. Ierarhia socială și relațiile dintre oameni nu se mai stabilesc după origine sau stare socială, ci după contribuția efectivă la dezvoltarea gospodăriei, după cinstea și hărnicia în muncă. Brigada de muncă începe să joace un rol social și educativ din ce în ce mai important. Colectiviștii sînt oameni cu o pronunțată conștiință a egalității și a dreptății cauzei lor.

Nivelul cultural în satele colectivizate este într-o continuă dezvoltare. Lumina electrică, radioficarea, ziarele și revistele, sînt lucruri curente în satele colectivizate. Colțurile roșii, conferințele, consfătuirile și serbările ca mijloace directe și specifice aflate la îndemîna gospodăriilor, precum și căminele culturale au devenit instrumente active în ridicarea culturală a maselor. Firește că rolul și greutatea specifică a acestor mijloace diferă în funcție de faptul dacă satul este integral sau numai parțial colectivizat.

Unele particularități ale satelor noastre colectivizate sînt determinate de nivelul la care se găsește întregul proces de transformare socialistă a agriculturii.

În legătură cu aceasta trebuie să subliniem că în satele parțial sau integral colectivizate din țara noastră, nu se poate vorbi încă în momentul de față de un nou mod de trai perfect constituit, de o cultură și artă populară nouă, ale căror trăsături sînt precis conturate ca rezultat al noilor condiții create de existența gospodăriei colective. Procesul de transformare este de-abia la începuturile sale, iar utilitatea cercetării constă tocmai în faptul că ea a putut surprinde direcția în care se orientează și, mai ales, ritmul după care se desfășoară transformarea tradiției artistice și apariția noilor elemente de artă populară.

În al doilea rînd, țărănimea colectivistă reprezintă la noi un procent relativ mic în raport cu țărănimea individuală. Trebuie reținut însă faptul că existența colectiviștilor, ca și politica economică a partidului și regimului democrat-popular, au adus la schimbări profunde în structura economico-socială a țărănimii.

Pe de altă parte, cu tot numărul mare al gospodăriilor colective înființate pînă în prezent, puține sate sînt colectivizate în întregime. De cele mai multe ori țărănimea colectivistă coexistă cu cea individuală.

În sfîrșit, în satele colectivizate mai persistă încă numeroase forme de viață, credințe și concepții trecute.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ținînd seama de toate aceste particularități, cercetarea artei populare în localitățile cu gospodării colective — cercetare făcută în cadrul satului ca unitate istorică, socială și economică, purtînd caracterele unei anumite zone istorico-etnografice — s-a orientat în trei direcții, studiindu-se:

a) locul și rolul gospodăriei în dezvoltarea artei populare, ca ramură a activității sale de ansamblu prin înființarea de ateliere meșteșugărești și prin «colțurile roșii»;

b) dezvoltarea și transformarea artei populare de către colectiviști — elemente înaintate ale procesului de transformare economică și culturală a satelor noastre;

c) transformarea și dezvoltarea artei la populația necolectivizată a satului ca rezultat al existenței gospodăriei, a țărănimii colectiviste și a influenței înnoitoare pe care aceasta o exercită. Ținînd seama de acești trei factori, vom urmări în cele ce urmează rolul fiecăruia în dezvoltarea și transformarea tradiției artistice, în arhitectură și organizarea interiorului, în port și țesături, subliniind cu unele exemple principalele aspecte ale procesului.

★

Preocupări pentru dezvoltarea artei populare plastice în cadrul gospodăriilor s-au manifestat chiar de la începutul înființării lor. Fenomenul se cere înregistrat, cu atît mai mult cu cît în momentul de față gospodăriile trebuie să depună eforturi mari în direcția consolidării lor economice și organizatorice. Așa de exemplu, chiar de la înființarea gospodăriei agricole din Ieud s-a prevăzut deschiderea unui atelier de ceramică. În planul de muncă al aceleiași gospodării figura, în 1954, înființarea unui atelier de cojocărie. Înființarea acestor ateliere, pe lîngă aportul material ar fi putut constitui, implicit, un mijloc pentu dezvoltarea creației artistice locale, valorificînd elementele artistice tradiționale.

Dar, dacă în momentul actual nu am înregistrat deocamdată decît foarte puține cazuri în care gospodăria promovează producția obiectelor de artă, ca ramură a activității sale generale, existența ei, cu trebuințele și posibilitățile pe care le are, determină dezvoltarea unor ramuri ale creației artistice.

În primul rînd e vorba de faptul că meșterii pe care-i folosesc gospodăriile sînt localnici, ale căror cunoștințe în domeniul construcțiilor sînt strîns legate de tradiția locală. Așa se explică faptul că în cazul numeroaselor construcții pe care le fac gospodăriile — magazii, șuri, grajduri — se folosesc atît procedeele tehnice de construcție, cît și elemente decorative tradiționale. Exemple putem găsi la Ieud, Glîmboaca, Noul Romîn, ca și în alte localități cercetate.

În același timp, gospodăriile acordă un deosebit sprijin colectiviștilor, mai ales în ceea ce privește materialul de construcție. Acest aspect al contribuției gospodăriei colective la dezvoltarea artei populare trebuie reținut deoarece în prezent se construiește foarte mult și, după cum se va arăta mai jos, arhitectura populară reprezintă unul din genurile artistice în care procesul de transformare, legătura dintre vechi și nou sînt mai ușor sezisabile. Extensiunea și frecvența mai mare a fenomenului decît în satele în care transformarea socialistă a agriculturii nu a început încă este, prin urmare, o consecință directă a existenței gospodăriilor agricole colective.

Pe lîngă aceste contribuții în domeniul artelor plastice, nu putem să nu subliniem faptul că gospodăriile agricole colective joacă un rol deosebit în dezvoltarea creației artistice literare, muzicale și coregrafice. În satele colectivizate în întregime, toată viața culturală și artistică a satului se desfășoară în cadrul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gospodăriei. Colţurile roşii au în această privinţă un rol deosebit. Gospodăriile colective din Noul Romîn-Făgăraş, Glîmboaca-Sibiu sau Cufoaia-Tg. Lăpuş au echipe artistice valoroase care participă la diferite concursuri. Chiar şi în localităţile în care nu este cuprinsă întreaga populaţie în gospodărie, contribuţia colectiviştilor la activitatea căminelor este totuşi remarcabilă. În această ordine de idei, notăm că gospodăriile colective se preocupă de asigurarea unor condiţii cît mai bune pentru desfăşurarea activităţii culturale şi artistice a membrilor săi. În toate satele cercetate gospodăriile colective pun la dispoziţia echipelor culturale şi a tineretului săli pentru repetiţii, organizează serate literare, şezători, hore etc.

Aşadar, dezvoltarea artei populare plastice şi aplicate, ca ramură a activităţii de ansamblu a unei gospodării colective, are, în momentul de faţă, un caracter de început, iar în desfăşurarea procesului de dezvoltare, contribuţia constă tocmai în faptul că gospodăria colectivă creează baza materială pentru dezvoltarea noilor creaţii artistice. În alte domenii ale creaţiei artistice, ca de pildă literatura populară, existenţa gospodăriei colective a provocat apariţia a numeroase creaţii noi dintre care unele au fost citate mai sus.

Credem că nu greşim dacă explicăm diferenţa în ritmul de transformare a celor două domenii de creaţie artistică populară prin locul diferit pe care ele îl ocupă în viaţa oamenilor. Obiectele de artă decorativă fiind, în general, obiecte de uz curent, legătura lor cu nevoile vieţii este mult mai puternică, iar transformările au loc într-un ritm mai lent.

*

Aspectele cele mai importante ale procesului de transformare a artei populare în localităţile cu gospodării agricole colective se observă în viaţa colectiviştilor. Pe acest plan se pot constata şi cele mai interesante forme ale luptei dintre tendinţele înnoitoare şi tradiţie. Faptul trebuie pus în legătură cu poziţia pe care ţărănimea colectivistă o ocupă în cadrul comunităţii săteşti: pe de o parte ea reprezintă elementul nou, care a pornit pe drumul celei mai înaintate forme de organizare şi producţie economică — agricultura socialistă — iar pe de altă parte, ea nu se rupe brusc şi total de trecut. Dimpotrivă, prin multe laturi ale vieţii sociale, culturale şi artistice, ea este foarte adînc legată de trecut, de tradiţie. În unele cazuri, la colectivişti se poate vorbi chiar de o tendinţă de revenire la tradiţie, dar numai la acele elemente tradiţionale care corespund unei concepţii de viaţă în curs de formare la colectivişti. Această constatare este valabilă şi pentru satele colectivizate în întregime.

Vom arăta cîteva aspecte ale procesului de transformare în arhitectură şi organizarea interiorului, în port şi textile.

Arhitectura. Aproape în toate satele cercetate de noi se construiesc foarte multe locuinţe. Indiferent dacă este vorba de sate integral sau numai parţial colectivizate, acei care-şi fac case noi sînt, în primul rînd, colectiviştii. Acest fenomen se poate observa şi în alte localităţi — Glîmboaca, de pildă — în care gospodăriile au avut de luptat cu mai multe greutăţi: lipsa unui sediu, lipsa diferitelor construcţii gospodăreşti necesare pentru adăpostirea produselor, animalelor etc.

Avîntul acesta constructiv se explică, în primul rînd, prin creşterea posibilităţilor materiale ale colectiviştilor. Cantităţile de produse pe care le primesc pentru munca prestată în gospodărie, satisfac nu numai un nivel ridicat de viaţă, dar permit şi investiţii în construcţii de locuinţe. La aceasta trebuie să adăugăm ajutorul pe care gospodăria colectivă îl acordă membrilor săi în materiale de construcţie, mijloace de transport şi chiar bani.

Ca o consecinţă a acestor posibilităţi materiale ridicate, au crescut şi exigenţele de confort ale colectiviştilor. Aşa se face că locuinţele lor construite recent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sînt mai încăpătoare, mai luminoase, iar din punct de vedere al materialului și tehnicii de construcție, cu totul superioare. Dăm cîteva exemple:

Aproape toate casele care se construiesc acum de către colectiviștii din Ieud-Vișeu, sînt concepute după cel mai nou plan al tipologiei caselor ieudene: casa zisă « în vinclu ». Față de planurile vechilor case — casa cu tindă și cămară, casa cu două camere de locuit și tindă la mijloc — casa « în vinclu » aduce cîteva elemente înnoitoare importante. Acest plan de casă înlătură, în primul rînd, tinda care la tipurile tradiționale de locuință servea drept cameră de trecere. Desființînd tinda și modificînd planul de dispoziție a încăperilor, numărul și destinația lor, casa « în vinclu » permite introducerea unei camere care are funcția de bucătărie, celelalte două încăperi servind numai pentru locuit. Elementele exterioare de plan cum este, de pildă, șatra (prispa, tîrnat) suferă de asemenea transformări. La casa « în vinclu », prispa nu se mai construiește pe întreaga fațadă a casei și pe una sau două din laturi, ci numai pe o jumătate din fațadă și o singură latură. La unele exemplare din acest tip capătul șatrei laterale dinspre peretele din fund al casei este ocupat de cămară. În alte cazuri, cămara este integrată în planul interior al casei. Dintre cele două camere de locuit, una are funcția de cameră curată sau — cum se numește în terminologia locală — « curte ». Unii colectiviști transformă partea din față a șatrei în verandă. Lipsa unei ordine precise în dispoziția încăperilor se explică prin faptul că tipul casei « în vinclu » este foarte recent.

Cu toate că planul acestui tip de casă nu este rezultatul unei evoluții firești a locuinței ieudene tradiționale, el cuprinde o serie de elemente ornamentale tradiționale atît în arhitectura exterioară, cît și în organizarea interiorului.

Dintre elementele de arhitectură exterioară notăm, în primul rînd, stîlpii de la șatră numiți de localnici « brînci ». Ca și la tipurile vechi, stîlpii nu se ornamentează cu crestături. Aspectul lor artistic constă în formă și siluetă. Spre deosebire de locuința tradițională, la casele recent construite stîlpii sînt mai puțini la număr, se așază mai rar, astfel încît arcadele cu linia lor ondulată sub streașina casei nu mai pot fi realizate. Pentru a da fațadei casei un aspect cît mai atrăgător, talpa de sus a șatrei se ornamentează pe intervalul dintre stîlpi prin tăietura cu fierăstrăul. Tot așa pe scîndurile cu care se închide partea de jos a șatrei la o înălțime de aproximativ un metru de la temelie, se traforează ornamente în formă de stea, de cerc și altele. De altfel, și localnicii denumesc acest tip de șatră doar cu numele generic de « șatră formăluită ». La menținerea ornamentelor tradiționale contribuie și materialul de construcție care a rămas și în prezent exclusiv lemnul.

Construcțiile care continuă planul locuinței tradiționale aduc transformări în tehnica de construcție și, mai ales, în organizarea interiorului. Chiar și locuințele vechi suferă unele transformări determinate de noile condiții de viață.

În stadiul actual al cercetărilor și al transformărilor determinate de existența gospodăriilor colective, nu am putut surprinde destule elemente care să permită o imagine, măcar aproximativă, a viitoarei gospodării individuale a colectivistului. Este de la sine înțeles că unele construcții gospodărești, chiar dacă nu vor dispare, își vor modifica proporțiile, precum și locul de amplasare în structura de ansamblu a gospodăriei.

În ceea ce privește porțile de la intrarea în curte, vestite prin monumentalitatea și bogăția lor ornamentală, acestea se simplifică atît ca arhitectură, cît și ca decorație. În general, ornamentația geometrică abundentă și migăloasă pe toată înălțimea stîlpilor, se înlocuiește cu cea florală: ghivece de flori, vrejuri de plante agățătoare cu frunze din loc în loc etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La Noul Romîn din raionul Făgăraş, sat colectivizat în întregime, construcţia de locuinţe cunoaşte o mare dezvoltare. De la înfiinţarea gospodăriei (iunie 1950) s-au construit peste treizeci de case noi. Folosind ca material de construcţie cărămida arsă, casele actuale se fac după două planuri:

— casa cu două camere şi cu tindă la mijloc, aşezată cu faţada spre curte şi frontonul spre stradă;

— «casa în ciocan» (în unghi drept) cu două camere la stradă şi două în curte. Este cel mai recent plan de locuinţă la Noul Romîn. Avînd unele avantaje, în sensul că oferă mai mult spaţiu, acest plan nu este totuşi posibil decît acolo unde lăţimea curţii permite construirea a două camere spre uliţă.

Primul plan de casă continuă linia de evoluţie a arhitecturii locuinţei tradiţionale a cărei descriere amănunţită în ceea ce priveşte tehnica de construcţie, fazele de dezvoltare, tipologia şi ornamentaţia se face în altă parte.

Construite pe o temelie înaltă de piatră, cu acoperişul în două pante, iar la cele «în ciocan» în patru, casele prezintă un aspect impunător, iar materialul de construcţie a permis dezvoltarea unei bogate ornamentaţii în structură. Părţile mai des ornamentate sînt frontoanele şi cadrul din jurul ferestrelor. Ornamentul folosit este cel floral, aplicat cu tipare speciale şi colorat în roşu cărămiziu, albastru, galben. În faţa casei se află un «privariu» — o prispă — construit la casele recente de-a lungul întregii faţade şi avînd din loc în loc coloane rotunde sau pătrate. Prin proporţiile ca şi prin succesiunea coloanelor între care se realizează adesea şi arcade, privariul dă monumentalitate faţadei şi intrării în casă.

Organizarea interiorului. Tendinţa de simplificare în organizarea interiorului, precum şi pătrunderea tot mai accentuată a mobilierului şi a obiectelor de podoabă de provenienţă industrială sau confecţionate în atelierele orăşeneşti, nu elimină elementele artistice tradiţionale. În general categoriile de obiecte şi locul pe care acestea îl ocupă în structura de ansamblu a interiorului s-au păstrat. Faptul acesta se poate observa mai ales la acei colectivişti care continuă să trăiască în locuinţele vechi sau în cele construite după tradiţiile arhitecturii locale. Bineînţeles că modificări mai adînci se produc în acele interioare de locuinţă unde s-a schimbat însăşi planul de construcţie a casei. În acest caz se selecţionează cele mai valabile elemente tradiţionale, corespunzătoare nu numai noilor construcţii, ci şi concepţiei însăşi despre locuinţa modernă, adecvată actualelor condiţii de viaţă. La Noul Romîn, Săcădate, Ieud, fenomenul este general şi exemplele sînt aproape identice: ştergarele de deasupra ferestrei se transformă în perdele, covoarele folosite altădată numai ca elemente de decor pe pat sau pe perete încep să fie aşternute şi pe jos, patul nu mai serveşte ca în trecut, ca pretext pentru prezentarea ţesăturilor. Noile locuinţe au, de obicei, încăperi mai multe decît cele tradiţionale şi cu funcţii precise. De aceea mobilierul de bază, ţesăturile etc. se împart pe camere, corespunzător rolului încăperilor în ansamblul întregii locuinţe.

În ce priveşte mobilierul, trebuie remarcată tendinţa de a înlocui vechiul mobilier ţărănesc făcut de meşteri locali, cu mobilier confecţionat în atelierele orăşeneşti sau chiar produs de fabrică.

Dintre obiectele de podoabă, cele care continuă să se menţină sînt, mai ales, ţesăturile de bumbac şi covoarele. Aproape din nici un interior ieudean n-a dispărut «ruda de culme» [1], cu categoriile respective de ţesături aşezate după rînduiala stabilită: cergi, lepedeie, făţoaie (feţe de masă), covoare, pănură de desagi, ultimul

[1] O stinghie de lemn a cărei lungime variază după dimensiunile camerei şi pe care se expun diferite ţesături de podoabe. Ea se aşază în partea de sus a peretelui de-a lungul căruia este patul, fiind prinsă de podul casei sau de grinzi cu două inele de lemn.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rînd ocupîndu-l pernele așezate cu căpătîiele ornamentate spre interiorul casei. Însă proporțiile «rudei» s-au redus, în casele noi, ea nu mai ocupă decît un singur perete și anume acela de-a lungul căruia se află așezat patul. Reducerea proporțiilor «rudei» nu poate fi explicată numai prin tendința de simplificare în împodobirea interiorului și prin transformarea planului locuinței. Aceasta este numai o latură a fenomenului. Aici intervine și o cauză de natură social-economică. Pe lîngă rolul ei ornamental, «ruda» indica altădată starea de avere și poziția socială a proprietarului casei. Pe ea se expunea și zestrea fetelor. Cu cît «ruda» era mai bogată și mai mare, cu atît gazda era mai înstărită. Unele familii de nemeși și chiaburi aveau expuse numai pe «rudă» pînă la 36 de covoare. De aceea în vechiul interior ieudean, «ruda» se construia din trei sau patru părți, acoperind partea superioară a pereților din colțul cu patul și cuptorul cu «pripchici». Pierzîndu-și cu timpul funcția de indicator al situației economice și al poziției sociale, «ruda» și-a păstrat numai funcția decorativă pe care și-o menține și în casele colectiviștilor. De altfel, tendința de a organiza o «rudă» completă, cu toate categoriile de obiecte, se observă cel mai clar tocmai la colectiviști.

Ornamentația ca și cromatica se dezvoltă pe linia generală de evoluție, în cazul colectiviștilor neobservîndu-se fenomene speciale.

Ca și în vechile locuințe țărănești, la colectiviști se remarcă preocuparea de a menține în planul casei o cameră care se folosește numai în anumite ocazii mai importante — de sărbători, pentru musafiri, pentru diferite reuniuni familiare etc. Chiar dacă lipsa de spațiu sau tendințele modernizante împiedică menținerea în permanență a unei camere împodobite după sistemele tradiționale de organizare a interiorului unor asemenea camere, în zilele de sărbătoare, mai importante, una din camere este aproape obligatoriu ornamentată după tipul specific tradițional. În asemenea împrejurări obiectele de podoabă de altădată păstrate în lăzi, își reiau locul corespunzător pe pat sau pe pereți. În acest sens este de remarcat obiceiul colectiviștilor din Noul Romîn de a împodobi casa, la nunți sau la sărbători mari, cu toată strălucirea obiectelor tradiționale, a căror prezență în mod curent în casă este socotită inutilă și chiar incomodă, în raport cu avantajele oferite de noul mobilier. În casele mai recent construite, cu un număr mai mare de camere, se observă preocuparea de a împodobi permanent una dintre camere — de obicei cea mai mică — după tipul și cu obiectele tradiționale.

Se poate spune deci că în procesul de transformare a interiorului casei, obiectele artistice tradiționale, obișnuite altădată în viața de toate zilele, devin obiecte folosite mai ales în zilele de sărbătoare. Faptele arată că în evoluția creației artistice se constată o tendință de integrare în noua concepție de viață, de modificare a formelor de exprimare artistică, de reducere a frecvenței în ceea ce privește folosirea obiectelor. Obiecte obișnuite și generale altădată în orice interior de casă sînt folosite astăzi numai în anumite ocazii.

Portul. Nu este o noutate pentru nici un cercetător care studiază cultura și arta populară că portul tradițional, atît de variat de la regiune la regiune și uneori, de la sat la sat, este supus nu numai unui proces de transformare, ci chiar de înlocuire treptată. În unele regiuni din țară acest proces este deja încheiat sau se află în ultimile sale faze de desfășurare; în alte regiuni el se desfășoară ceva mai lent. În orice caz, procesul este general. Nu este locul să analizăm cauzele acestui fenomen, cauze cunoscute în cea mai mare parte. Procesul general de transformare cuprinde și alte genuri ale artei populare, inclusiv acelea de care am vorbit mai sus. Dar, și în cazul portului se pun cîteva probleme speciale în localitățile cu gospodării agricole colective, probleme asupra cărora au fost făcute unele observații.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În primul rînd este vorba de noile condiții de muncă atît tehnice, cît și sociale. Din punct de vedere tehnic, colectiviștii folosesc, în prezent, cele mai înaintate mijloace și unelte de prelucrare a pămîntului și de recoltare a produselor. Din punct de vedere social unitatea de muncă nu mai este familia, ci o comunitate mult mai largă — brigada de muncă — în care rudenia, prietenia, vecinătatea sau alți factori care constituiau în trecut criteriul principal de formare a întovărășirilor la muncă joacă un rol cu totul secundar. Pe de altă parte, diferențierea socială după avere sau după origine, factor atît de important în trecut în menținerea și diferențierea portului, dispare în condițiile existenței gospodăriei agricole colective. Criteriile pentru ierarhia valorilor sînt altele în satul nou decît în satul tradițional.

Or, este îndeobște cunoscut că portul este determinat în mare măsură de ocupație, de condițiile tehnice de muncă și de condițiile sociale. Este deci absolut firesc ca noile condiții să determine transformări corespunzătoare în port, provocînd adaptarea lui la aceste condiții.

În al doilea rînd, trebuie subliniată problema folosirii și circulației materiei prime pentru confecționarea costumului. Schimbul între oraș și satele colectivizate este mult mai accentuat și mai multilateral decît cu satele în care nu există încă gospodării sau întovărășiri agricole. Cooperativele din satele colectivizate oferă mărfuri industriale cu calități superioare față de țesăturile obținute în cadrul industriei casnice textile. Faptul acesta produce o înlocuire treptată a materialului pentru confecționarea costumului și, o dată cu schimbarea materialului, se produce și transformarea costumului în ansamblu, chiar ca structură și componență, nu numai ca ornamentație. Înlocuirea condițiilor de muncă duce la o rapidă transformare a costumului de lucru.

Situația costumului de sărbătoare este puțin diferită. Înlocuirea lui este mai puțin accentuată. Îndeosebi în zonele și în localitățile în care procesul general de transformare a portului și a artei populare în ansamblu a fost mai lent din anumite cauze locale — și noi am ales pentru cercetare tocmai asemenea zone — costumul tradițional de sărbătoare continuă să fie purtat și de colectiviști. Nu poate fi neglijat nici rolul pe care-l au echipele culturale și de dansuri în menținerea portului. Mai mult, trebuie remarcată tendința, în unele localități, de a folosi costumul specific local numai cu prilejul serbărilor culturale. De aceea, ca și în cazul transformărilor menționate în organizarea și ornamentarea interiorului casei și a țesăturilor de podoabă, și în cazul costumului este valabilă observația privitoare la reducerea frecvenței și a circulației obiectelor de artă populară tradițională în condițiile existenței gospodăriei agricole colective. În cazul costumului, cu deosebire a celui de sărbătoare, se poate vorbi chiar de un început de limitare, de circumscriere a destinației, avînd în vedere tendința de a i se reduce întrebuințarea fiind folosit numai de echipele culturale.

Pentru momentul actual din procesul de evoluție a artei populare în satele pornite pe drumul colectivizării, ca și pentru înțelegerea locului și rolului pe care-l ocupă țărănimea colectivistă în acest proces, mai remarcăm încă un fenomen, care nu este lipsit de importanță. Posibilitățile materiale de care dispun colectiviștii le permit acestora să-și confecționeze sau să-și procure cu mai multă ușurință decît țărănimea necolectivistă obiecte de artă populară tradițională. E interesant de relevat, de pildă, faptul că colectiviștii din Ieud dispunînd de cantități mai mari de lînă țes covoare sau își confecționează piese de port din lînă într-o măsură mai mare decît țărănimea individuală. Aceasta face ca interioarele caselor de colectiviști să fie împodobite după tipul tradițional mai frecvent decît interioarele țără-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nimii necolectiviste. Legătura cu tradiția cedează însă, încetul cu încetul, în fața tendințelor înnoitoare al căror exponent este, fără îndoială, țăranul colectivist.

În concluzie, pentru dezvoltarea și transformarea artei populare în localitățile cu gospodării agricole colective, țărănimea colectivistă reprezintă factorul principal. Purtătoare a formelor noi de viață, cultură și artă în satele noastre, ea reprezintă în același timp puntea de legătură cu tradiția artistică din care-și extrage toate acele elemente care corespund condițiilor sale actuale de viață.

*

Care este situația țărănimii individuale în satele parțial colectivizate, mai ales că în numeroase cazuri ea formează grosul comunității sătești? Indiscutabil că situația ei este diferită de cea a țărănimii din satele necolectivizate. Pe lîngă procesul general de schimbare pe care-l trăiește populația satelor noastre ca rezultat al acțiunilor de culturalizare și transformare economică a țării, țărănimea individuală, în condițiile existenței gospodăriei colective, suferă o influență înnoitoare permanentă și directă din partea colectiviștilor. Cu toate că ea reprezintă vechiul, posibilitățile și ritmul de transformare a modului ei de viață, a culturii și artei sînt mult mai mari. Efectele participării în comun cu colectiviștii la anumite acțiuni obștești sau culturale, exemplul permanent al superiorității condițiilor de viață a țăranului colectivist, se simt din ce în ce mai mult în viața țăranilor individuali. Nu mai vorbim de structura social-economică a acestei țărănimi care a suferit schimbări mult mai puternice decît în satele unde nu există gospodărie colectivă și colectiviști. Aceste efecte se pot observa mai ales în mijlocul tineretului a cărui capacitate de încadrare este mult mai mare. În ceea ce privește creația artistică populară se observă că genurile care suferă transformări și sensul transformărilor sînt aceleași ca și la țărănimea colectivizată. Numai ritmul de transformare este mai lent.

*

Expunerea de mai sus, cuprinzînd unele observații în legătură cu transformarea și dezvoltarea artei populare în localitățile cu gospodării agricole colective, cu tot caracterul ei succint și uneori incomplet, permite totuși unele concluzii care s-ar putea formula astfel:

1. Creațiile de artă populară, în condițiile existenței gospodăriei agricole colective, sînt supuse unui proces de transformare și dezvoltare și, datorită condițiilor materiale, sociale și culturale specifice, ritmul acestui proces este mai accentuat decît în satele necolectivizate, cel puțin pentru acele manifestări care nu mai corespund acestor condiții.

2. Factorul principal al transformărilor, purtătorul tendințelor înnoitoare este țărănimea colectivistă. Accelerînd ritmul transformării, țărănimea colectivistă manifestă totodată o tendință de menținere și de dezvoltare a unora dintre manifestările de artă populară tradițională. Această situație contradictorie a țărănimii colectiviste are cauze obiective și subiective. Existența cauzelor subiective este valabilă cel puțin pentru faza aceasta de început a transformării socialiste, a culturii și artei populare, cînd în conștiința colectivistului trăiesc încă unele elemente ale vechiului, mai mult sau mai puțin puternice, cu privire la valori culturale și artistice, cu privire la ierarhia socială etc.

3. Intensitatea procesului de transformare nu este aceeași în toate domeniile și genurile creației artistice populare.

4. Menținerea și dezvoltarea elementelor artistice tradiționale se face pe baza unei selecții, al cărei criteriu este concordanța cu nevoile actuale ale vieții.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В КОЛЛЕКТИВИЗИРОВАННЫХ ДЕРЕВНЯХ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Между 1953 и 1955 годом было произведено коллективом, принадлежащим отделу народного искусства Института истории искусства, исследование о проявлениях этого искусства в деревнях, избравших путь социалистического преобразования культуры и быта. Исследование имело в виду двойную цель, преследуя, с одной стороны, ознакомление с проявлениями народного искусства, появившимися вследствие перемены условий материальной жизни, вызванной социалистическим преобразованием земледелия, а с другой — обнаружение тех проявлений традиционного народного искусства, которые могут быть призваны сыграть положительную роль в образовании новой социалистической культуры и нового социалистического искусства.

Профиль темы определил разработку соответствующего плана исследования, призванного считаться с уровнем развития колхозов, как и с особенностями коллективизированных деревень по сравнению с традиционными. Для возможно полного охвата постепенно развивающихся художественных проявлений, исследование было произведено по трем направлениям: 1) место и роль колхоза в развитии народного искусства; 2) развитие и преобразование народного искусства колхозниками и 3) развитие искусства у неколлективизированного населения в связи с существованием первых двух факторов — колхоза и колхозников.

Были подвергнуты исследованию главные виды народного декоративного и прикладного искусства, как и художественные ремесла, распространенные в посещенных деревнях.

Хотя вопрос и не был исчерпан, исследование оказалось все же полезным, дав возможность установить до известной степени направление, в котором происходит процесс преобразования, темпы этого процесса и факторы, обусловливающие сами преобразования.

Выводы, полученные на основании добытого материала, показывают, что существование колхозов ведет к явным преобразованиям во всех областях и во всех жанрах художественного творчества и что темпы этих преобразований более высоки в коллективизированных, чем в неколлективизированных деревнях. Главным фактором преобразования является в настоящее время колхозное крестьянство.

Что касается традиционных художественных элементов, то их сохранение и рост происходит на основании отбора, критерием которого является согласование с современными нуждами жизни.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE L'ART POPULAIRE DANS LES VILLAGES COLLECTIVISÉS

(RÉSUMÉ)

De 1953 à 1955, un groupe de spécialistes de la Section d'Art populaire de l'Institut d'Histoire de l'Art a entrepris d'étudier les manifestations d'art populaire dans les villages qui se sont engagés dans la voie de la transformation socialiste de leur culture et de leurs conditions d'existence. Il s'agissait de déceler, d'une part, les phénomènes d'art populaire dus à la modification des conditions de vie, par suite de la transformation socialiste de l'agriculture et, d'autre part, les manifestations de l'art populaire traditionnel, susceptibles de jouer un rôle positif dans la formation de la culture nouvelle et de l'art socialiste.

Le caractère spécifique de ce thème a déterminé l'élaboration d'un plan d'études adéquat, tenant compte du degré de développement de nos exploitations agricoles collectives, aussi bien que des caractères qui distinguent le village collectivisé, du village traditionnel. Pour embrasser le plus complètement possible les phénomènes artistiques en cours de développement, les recherches ont été orientées dans trois directions: 1° place et rôle de l'exploitation collective dans le développement de l'art populaire; 2° développement et transformation de l'art populaire par les collectivistes; 3° développement de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'art parmi la population collectivisée, en conséquence de la présence des deux premiers facteurs: l'exploitation collective et les collectivistes.

On a procédé à l'étude des principaux genres d'arts populaires décoratifs et appliqués, ainsi que des métiers artistiques exercés dans les villages visités.

Sans épuiser le problème, l'étude entreprise s'est avérée utile par les constatations qu'elle a permises sur le sens dans lequel évolue ce processus de transformation, sur son rythme ainsi que sur les facteurs déterminants des transformations.

Les conclusions se détachant du matériel recueilli indiquent que l'existence des exploitations collectives engendre des transformations dans tous les domaines et genres de la créations artistique et que leur rythme y est plus accentué que dans les villages non collectivisés. Le facteur essentiel de ces transformations est actuellement la paysannerie collectiviste.

En ce qui concerne les éléments artistiques traditionnels, leur maintien et leur développement se font en vertu d'une sélection, dont le critérium est la concordance avec les nécessités actuelles de la vie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTA POPULARĂ A SAȘILOR DIN TRANSILVANIA

de IULIUS BIELZ

Așii au fost colonizați în Transilvania din secolul al XI-lea pînă în secolul al XIII-lea în trei grupuri mari compacte. În secolul al XI-lea în nordul Transilvaniei, în districtul Bistriței (Nösnergau), în secolul al XII-lea în sudul Transilvaniei de la Orăștie pînă la Drăușeni spre vest și de la Tîrnava pînă la Olt spre sud, pe teritoriul numit în trecut provincia Cibiniesis (Das alte Land), în fine în secolul al XIII-lea în Țara Bîrsei (Burzenland).

În această nouă patrie, șașii au constituit o populație organizată din punct de vedere social și cultural. Ei au fost întemeietorii primelor orașe însemnate din această parte a țării. În siguranță în aceste orașe fortificate, ei au dat o înflorire meșteșugurilor organizate în bresle și au dezvoltat comerțul. Masa principală însă o forma țărănimea.

Cu excepția cîtorva grupuri așezate pe domeniile nobilimii maghiare, țărănimea săsească n-a fost niciodată supusă la clacă. În dezvoltarea artei populare a șașilor n-a avut loc niciodată o pronunțată despărțire între oraș și sat. Alături de țăranca și țăranul care au lucrat pentru trebuințele proprii, au fost întotdeauna meseriașii care au acomodat lucrările lor cu necesitățile și gustul tradițional al populației satelor. La dezvoltarea artei populare a contribuit și organizarea comunității populare săsești, legată de tradiție.

Șașii se statornicesc în sate înșirate, închise, care se compun de obicei dintr-o stradă principală lungă și lată, cu străzi laterale mici. Satele sînt așezate la șes sau se adună pe văile peisajului de dealuri, de-a lungul cursului unui rîu. Punctul central al așezării sătești îl formează școala și biserica, plasate de cele mai multe ori pe un loc mai ridicat. Bisericile întărite odinioară, au fost clădite în secolul al XV-lea și al XVI-lea ca niște biserici-cetăți prin munca în comun a țăranilor. Ele aveau ziduri puternice înconjurătoare, cu turnuri de apărare și bastioane, constituind un semn distinctiv al satelor săsești.

Casele construite din grinzi, acoperite cu șindrilă, clădite după tipul francon sînt izolate. În prezent predomină clădirile acoperite cu țiglă. Frontonul casei spoit în alb, așezat în spre stradă, are tencuială în relief, în Țara Bîrsei adeseori și tencuială grafitată cu flori și vrejuri de viță de vie, împodobită de cele mai multe ori cu scrierea unei zicale. Latura lungă a casei cu ușa este așezată în spre curte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Casă țărănească din 1767, Prejmer, raionul Stalin.

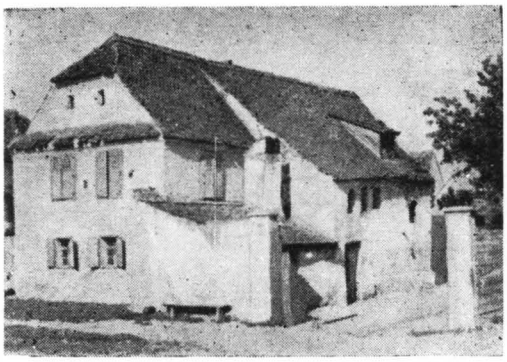


Fig. 2. — Casă țărănească cu tîrnaț, Sîngeorgiul Nou, zona Bistriței.

La intrare sînt cîteva trepte care sînt acoperite cu o ieșitură în afară, numită « Laube ». Clădirile gospodărești nu se află sub același acoperiș cu casa de locuit, șura încăpătoare este așezată de-a curmezișul curții și în spre grădina din fund. Partea îngustă a curții se închide în spre stradă, lîngă casa cu două sau trei ferestre, printr-o portiță și bolta lată a porții.

În mai multe comune din zona Bistriței se găsesc forme de case, care la frontul dinspre stradă sînt prevăzute cu un pridvor (tîrnaț) deschis, din care se intră în locuință (« Verlaubenhaus »). Case cu pridvor deschis se găsesc și în comuna Berghiu, raionul Alba Iulia.

Casele săsești au o cameră spațioasă spre stradă, cu sobă, una mai mică în spre curte și între amîndouă tinda, numită « Haus », cu cuptor, care servește de bucătărie. Camera din spre stradă este împodobită cu mobile țărănești viu pictate. Forma mobilierului, străveche, arată lăzile cu capac ca o șa, lucrate în tehnică primitivă, ornamentate cu reproduceri de animale fabuloase în culori și care provin

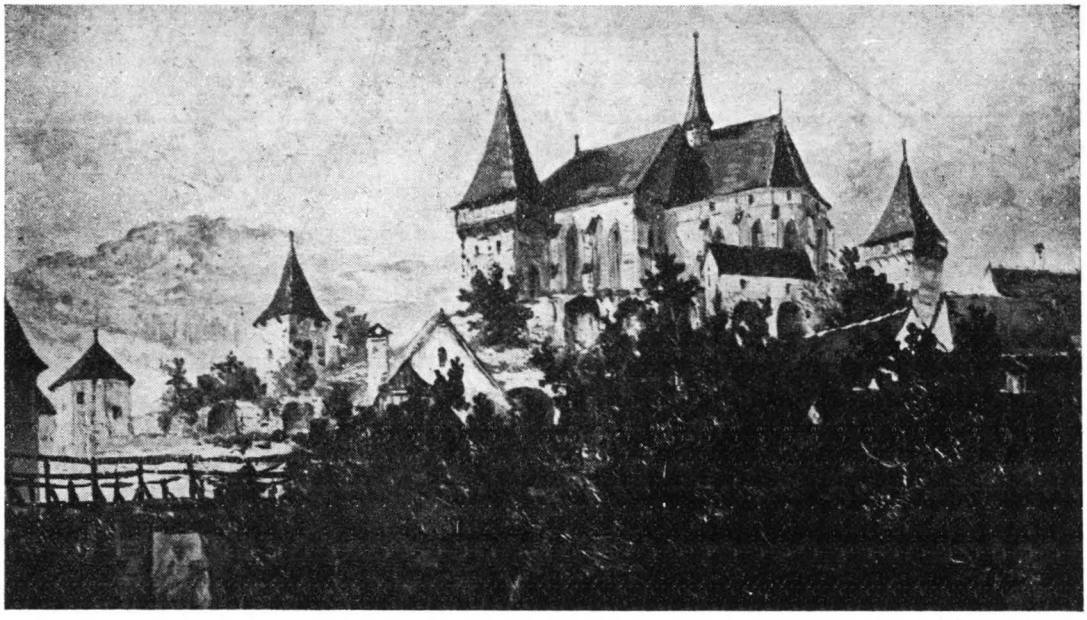


Fig. 3. — Cetate biserică, Biertan, raionul Mediaș.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

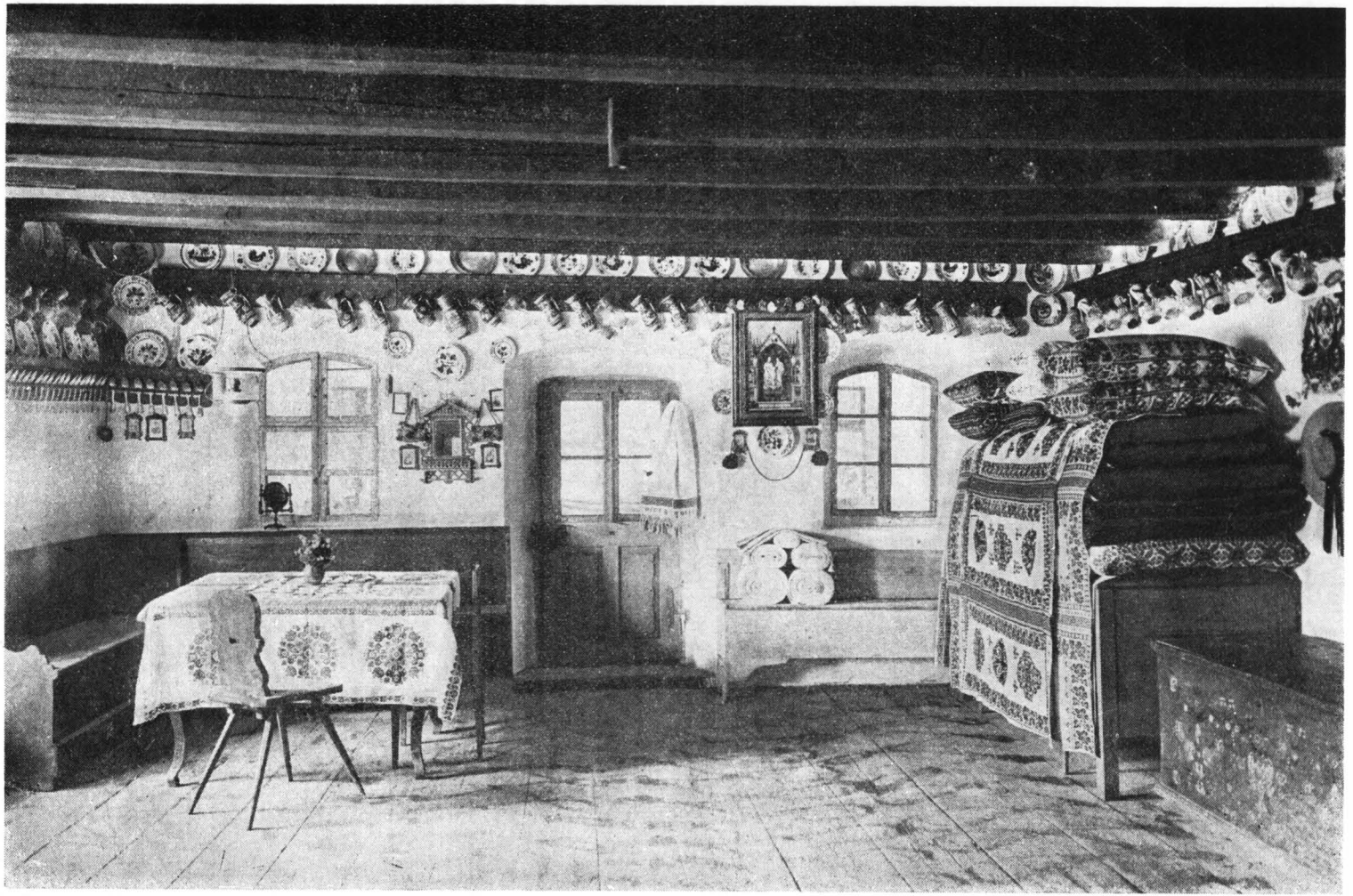


Fig. 4. — Interiorul unei case țărănești, zona Bistriței.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

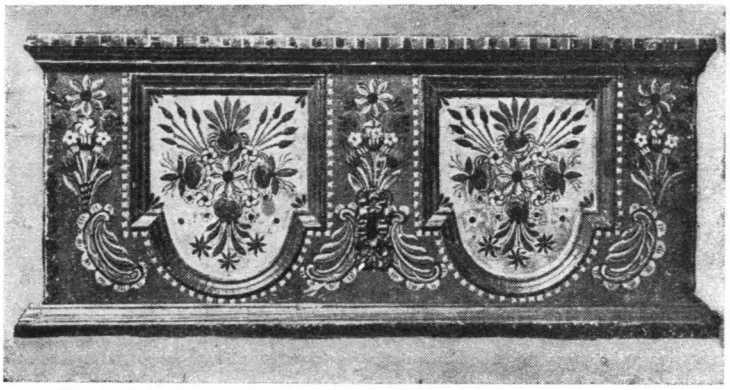


Fig. 5. — Ladă pictată, circa 1820. Beia, raionul Rupea.

de la modele romanice pe care le întîlnim la lespezile de podea produse în secolul al XII-lea și al XIII-lea.

Prin introducerea hornurilor, interiorul casei țărănești s-a eliberat de fum, ceea ce a favorizat întrebuințarea unei mai mari bogății de culori în pictura mobilelor. O decizie a Uniunii breslei tîmplarilor sași întrunită la Mediaș în anul 1701 prevede că « la distribuirea pieselor pentru tîrgurile maghiare, acei meșteri care sosesc întîi să fie obligați de a aștepta pînă la prînzul zilei precedente ». Această decizie dovedește că tîmplarii sași au oferit spre vînzare mobila lor pictată la toate tîrgurile din țară, chiar la cele maghiare; astfel, aceste mobile au fost introduse în general în casele țărănești maghiare, secuiești și mai puțin în cele romînești.

Privite în mare, mobilele săsești pictate se pot împărți în trei grupe distincte, pe regiuni: cele din regiunea Sighișoara-Rupea, cu ramificații în Țara Bîrsei, cele din regiunea Sibiului și cele din regiunea Năsăudului. Prima, cea mai bogată prin numărul obiectelor păstrate precum și prin originalitatea ei, își are rădăcina în atelierele tîmplarilor din Sighișoara. Astfel, se disting mai ales mobilele din Cața-Katzendorf, Drăușeni-Draas și Viscri-Deutsch-Weisskirch. Renumiți în acest domeniu au fost cîțiva țărani tîmplari și pictori din prima jumătate și mijlocul secolului al XIX-lea, și anume Georg Roth și Georg Schenker din Drăușeni, precum și Johann Jakobi, tatăl și fiul, din Cața. În Viscri s-a păstrat pînă în prezent obiceiul ca flăcăii să dăruiască fetelor furci și pristene de tors pictate și făcute de ei înșiși, ca semn de dragoste.

Fig. 6. — Pat pictat, 1824, raionul Sibiu.

Gama culorilor este extrem de variată. Pentru coloratul fondului se așază laolaltă fără grijă, albastru, verde, maron, negru, alb și galben, care dă naștere unui colorit lucitor și care se accentuează prin roșul, galbenul și albastrul florilor și verdele lujerilor. Printr-o diminuare a detaliilor la motivele florilor și cînd pe lîngă preferatele lalele și trandafiri apar narcise în formă de stea, garoafe și lăcrămioare, se obține o puternică densitate a ornamentării florale. Din formele stilului epocii s-au pre-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

luat picturi de scoici pe care le găsim la paturi și lăzi, indicînd influențe rococo, precum și o grupă de ornamente abstracte, ca lujere în formă de «S», linii ondulate și semicercuri care se întretaie și care, în general, îmbogățesc ornamentarea picturii mobilelor din această regiune. Deja la începutul secolului al XVIII-lea găsim pe mobilier inscripții cu numele proprietarilor.

Motivele ornamentale pictate pe mobilele mai vechi din regiunea Sibiu și păstrate din secolul al XVIII-lea pînă în zilele noastre, au multe trăsături înrudite cu contemporanele lor din regiunea Sighișoara-Rupea. În regiunea Sibiu, la începutul secolului al XIX-lea, se dezvoltă o nouă pictură a mobilelor care, în opoziție cu grupa tratată mai înainte, nu lasă să se observe vesela vivacitate a simțului țărănesc pentru culori. Fondul acoperă uniform ramele și canatele mobilei, caracteristic fiind mai adeseori albastrul deschis, iar mai tîrziu albastrul închis. Ca motiv ornamental predomină trandafirul roșu, nuanțat cu mult alb și avînd forma unui bulb strîns care lucește între lujere și frunze verzi. Deseori trandafirul este legat în clasicele lujere de frunziș, care, după stilul lor, amintesc de formele utilizate în oraș.

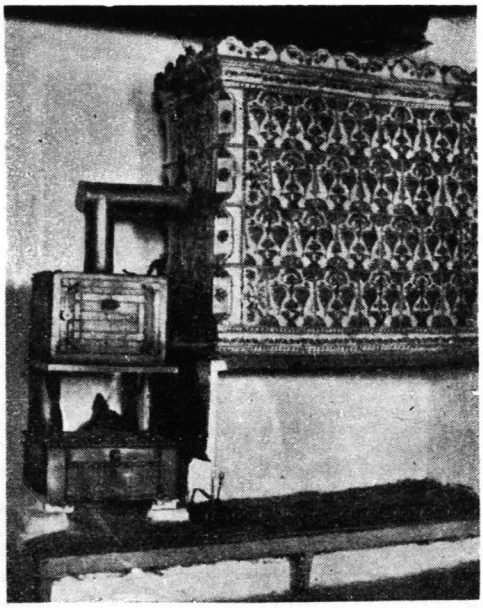


Fig. 7. — Sobă de teracotă, începutul sec. al XIX-lea, Viscri, raionul Rupea.

În regiunea Năsăudului, mobilele pictate au mai totdeauna un fond verde închis, iar florile, de formă rotundă, în culorile roșu, galben și albastru lucitor sînt legate în buchete sau cununi împletite de jur-împrejurul unor inimi. Trandafirul este preferat și aici. Numele proprietarului și data anului sînt pictate în negru într-o delicată scriere cursivă.

Mobilierul și obiectele casnice pictate, care înainte umpleau camera țăranului sas, în unele regiuni dispar cu repeziciune, chiar acolo unde s-a ținut mai mult la tradiții, iar în altele au dispărut complet.

În zona Bistriței, exclusiv, se întîlnesc prese de lemn de fag sculptate. Strunguitul și dulgheritul acestora era executat în Bistrița, în timp ce sculptatul revenea

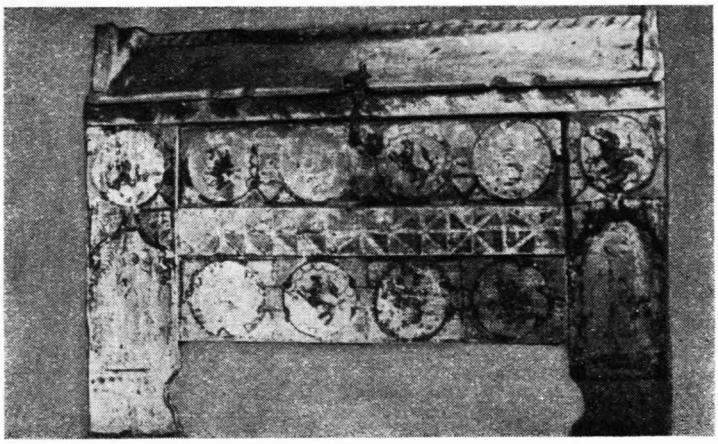


Fig. 8. — Ladă cu capac în formă de acoperiș, pictată, sec. al XVI-lea, Viscri, raionul Rupea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — Ceramică denumită « Drăușeni ».

tinerilor de la țară. Ornamentarea scîndurilor de la prese, vestite prin frumusețe, prezintă în cea mai mare parte, la fel ca și maiul, rotițe cu cîte șase spițe și flori de lalea. Asemenea prese mai sînt cunoscute și din anii 1828—1872. În afară de acestea mai există, în toate regiunile locuite de sași, furci de tors cu astfel de

Fig. 10. — Ceramică sgraffitată denumită « Saschiz ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sculpturi, fuse de tors, coți, tipare de unt și alte obiecte sculptate, precum și modele de turte dulci.

De ramele de lemn pictate, care se întind în odaia țărănească săsească de-a lungul pereților și a tavanului se atîrnă multe ulcioare și farfurii din lut smălțuit. O podoabă deosebită în colțul odăii o constituie soba enormă de teracotă lustruită, alb cu albastru sau verde, numită « Lutherofen ». Toate acestea sînt dovezi ale îndemînării artistice a olarilor sași.

Datorită modului de lucru în olărit s-a simțit curînd nevoia de a avea ateliere meșteșugărești. La organizarea breslelor săsești în anul 1376 olarii erau deja cuprinși în ele. Breslele din orașele și tîrgurile săsești s-au unit cu numeroasele ateliere săsești de olărit din satele dimprejur. Astfel, olăritul săsesc a luat o dezvoltare din ce în ce mai trainică. Formele medievale ale vaselor de lut săsești nelus-

Fig. 11. — Ceramică denumită « Chirpăr ».

truite se bazează evident pe tipuri germane. Această legătură s-a făcut prin calfele călătoare de olari. Același lucru se poate spune despre cahlele de sobe și despre lespezile pentru pereți cu diferite figuri, datînd din secolul al XV-lea și al XVI-lea. Motivele de pe ele reprezintă pe sf. Gheorghe omorînd balaurul, figuri de călăreți, animale heraldice și altele. Cahlele sînt în parte nesmălțuite, iar altele cu smalț în culorile verde, galben sau maron, unele cu glazură multicoloră. Influența în ornamentarea cahlelor se datorește și clienților, fie ungurilor, fie familiilor boierești din Moldova și din Muntenia. Menționăm în special, în legătură cu aceasta, un fragment de cahlă de la sfîrșitul secolului al XV-lea comandată la Sighișoara, care pe lîngă stema moldovenească lasă să bănuim chipul unui domnitor moldovean. La sfîrșitul secolului al XVI-lea cahlele iau formele renașterii cu ornamentică vegetală populară și duc cu timpul la schimbarea vetrei deschise din casa țărănească și la nașterea « Mantalei de fum » (Rauchmantel), sau a sobei masive de cameră,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în regiunea Năsăudului. Felul de ornamentare preferat îl constituiau buchetele în formă de inimă sau de garoafe și lalele în albastru viu pe fond alb, sau alb pe fond albastru. Cahlele prezintă o mare varietate în ceramica populară săsească, pe grupe regionale.

La vasele de lut, cu suprafața ornamentală, în care predomină motive de flori și lujere, cu forme bogate, se pot distinge mai multe grupe diferite. Unele grupe cu ornamentație specifică s-au ivit acum 100, 150 și chiar mai mult de 200 de ani. Dar locurile exacte, unde au fost confecționate, se pot stabili în prezent destul de rar.

Cea mai mare apreciere și răspîndire în casa țăranului sas o are ceramica cu pictură albastră, pe angobă albă. Produsele mai vechi de acest fel, care s-au

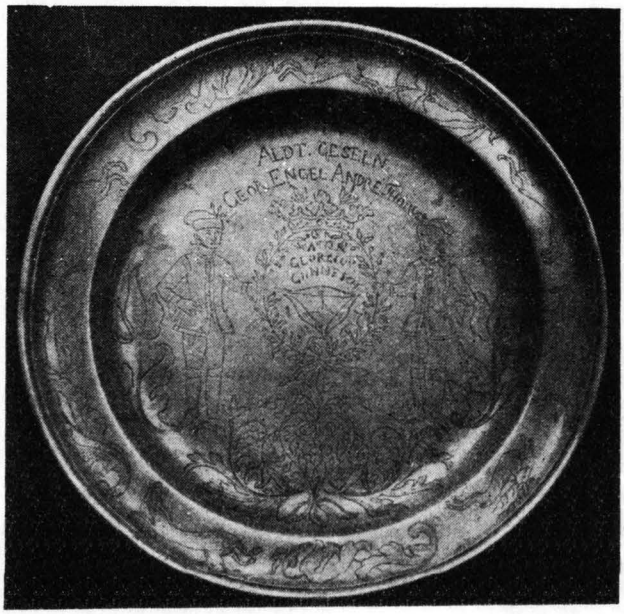


Fig. 12. — Farfurie din cositor gravat cu motive populare, 1756, Cisnădie, raionul Sibiu.

păstrat, datează din 1731 și cuprind trei grupe distincte pe regiuni. Cea mai însemnată și numeroasă grupă este aceea din regiunea Drăușeni-Rupea-Saschiz-Agnita, fiind cunoscută sub denumirea generică «*ceramică din Drăușeni*». Ea cuprinde: ulcioare mari, pîntecoase, cu gura rotundă, sau în formă de cioc, ulcioarele în formă de pară, strachini și farfurii, toate fiind pictate cu cornul sau pensula și reprezentînd lalele, garoafe, clopoței între lujere dese de frunze. Deseori la marginea gîtului și împrejurul mijlocului vasului întîlnim o bandă lată, avînd motivul unei table de șah. Din grupa a doua a acestei ceramici fac parte produsele din Țara Bîrsei, lucrate către 1800. Ulcioarele sînt caracterizate prin lujere verticale în formă de «S», cu flori dințate de culoare albastră, pe fond alb; farfuriile au pictate pe margine frunze dese așezate în două rînduri. Grupa a treia a Năsăudului din nordul Transilvaniei preferă smalțurile în culorile galben, verde și violet manganez, culoarea predominantă fiind totuși cea albastră. Ornamentarea apare de obicei sub forma unui lujer de frunze frumos arcuit la marginea gîtului, caracteristic pentru primul sfert al secolului al XIX-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 13. — Ţărancă îmbrobodită şi cu pelerină din blană de oaie argăsită, « Kirschen », Guşeriţa, raionul Sibiu.

Fig. 14. — Ţărancă îmbrobodită şi cu mantaua creată « Krauser Mantel » Gîrbova, raionul Sebeş.

Fig. 15. — Fete cu cilindru « Borten » şi şal « Mäntelchen », Gîrbova, raionul Sebeş.

Fig. 16. — Flăcăi cu manta slimniceană, din postav, Slimnic, raionul Sibiu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 17. — Fată cu cilindru și pieptar cu ciucuri, Sîngeorgiul Nou, zona Bistriței.

O altă grupă semnificativă a ceramicei săsești, o formează « sgrafitto » de culoare albastru cobalt. Ele au la bază vechi influențe moravo-sudboemice și sînt confecționate conform pieselor ce datează din 1766 pînă la 1848 în mai multe ateliere, între care și cel din Saschiz. De aici provine denumirea lor de « *ceramică din Saschiz* ». Procedeul de lucru este următorul: forma brută primește o angobă albă întărită printr-o primă ardere ușoară, apoi deasupra se toarnă un smalț de culoare albastru-cobalt, în care se sgîrie ornamentarea, mai înainte ca vasul să fi fost supus la o a doua ardere. În felul acesta apar diversele motive de flori stilizate sau păsări precum și data confecționării în alb pe fond albastru strălucitor.

La mijlocul secolului al XVIII-lea apare o ceramică specială care excelează prin formele ei suple cu influențe orientale avînd un corp de formă sferică, iar în jurul gîtului și mijlocului brîie în relief de culoare galben-maron, ondulate. De obicei între brîie, se văd motive de ciudate frunze de palmier, spirale, solzi în albastru cobalt, pe fond alb-gălbui. Aceste produse de un nivel înalt al ceramicei săsești sînt denumite « *din Chirpăr* », după localitatea unde s-a presupus — greșit — că au fost confecționate.

Din secolul al XVIII-lea pînă în secolul al XIX-lea putem urmări ornamentarea cu zorzoane aplicate, rozete, măști de față și diverse forme modelate în relief, pe cănile de vin pîntecoase, aproape totdeauna smălțuite în verde și cu gura rotundă sau în formă de cioc. Numeroase din aceste căni mari au fost făcute spre a fi dăruite la nuntă sau de anul nou, conducătorilor din vecinătăți sau de bresle.

Cu toate că prin 1839 mărfurile ceramice săsești erau încă mult căutate și în Muntenia, atelierele săsești, la mijlocul secolului al XIX-lea, au început să-și restrîngă lucrul lor, nemaifiind rentabile. Olarii unguri, secui și romîni au înlăturat din tîrguri produsele de olărie săsești, ceea ce a dus în cele din urmă la dispariția completă a acestora.

Ornamentele gravate ale vaselor de cositor arată o manieră deosebită a artei săsești, care odinioară împodobea casa țărănească săsească. Formele vaselor de cositor, care erau lucrate în Transilvania exclusiv în atelierele săsești, se bazează în general pe cele obișnuite în Germania și Austria, dar arată anumite particularități ale diverselor orașe. Ornamentarea prin

Fig. 18. — Flăcău cu cămașă brodată « pe dos », cu chimir și pieptar, Sîngeorgiul Nou, zona Bistriței.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gravură și prin așa-numita « Flecheln » cu linii în zig-zag este în gen popular. Adesea pereții ulcioarelor, ca și suprafața și marginile farfuriilor ornamentale care au un diametru pînă la 50 cm, sînt acoperiți cu asemenea gravuri. Ca ornament se întrebuințează în numeroase variante figuri în port popular săsesc, preferate mai ales la farfuriile de nuntă, aduse în dar tinerei perechi de țărani; apar animale care fug printr-un frunziș abundent și prin flori, vulturul dublu, numele donatorilor și a celor care au primit darul și aproape întotdeauna anul. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea se stinge meșteșugul turnării în cositor și prin aceasta o ramură dezvoltată a artei populare săsești.

Fig. 19. — Fată cu cîrpă brodată, Gîrbova, raionul Sebeș.

Arta populară săsească își are o expresie caracteristică și în portul de sărbătoare. Portul somptuos și bogat în cromatică a păstrat atît piesele de îmbrăcăminte moștenite de la strămoși cît și acelea care au fost preluate din costumul național săsesc burghez de la oraș, adaptate la trebuințele practice și la gustul țăranului. Portul sașilor nu este uniform. Cauze economice, dar mai ales formarea unui gust local ca și influențe din partea naționalităților conlocuitoare au contribuit la dezvoltarea diferită a portului. Unele diferențe considerabile pot fi stabilite mai cu seamă între așa-numita « Provincia Sibiului » cu depășiri în regiunile învecinate și între celelalte două așezări din zona Bistriței și cea a Țării Bîrsei.

Portul regiunii Sibiului a păstrat cel mai bine formele vechi. Femeile au păstrat în general învăluirea, cu o broboadă în care se înfig ace ornamentale, care diferă după vîrstă și regiune. Fetele mari poartă cilindrul de catifea neagră cu panglicile multicolore și lungi, care atîrnă, la care mireasa adaugă în unele sate și cununa de mireasă. Cămașa de duminică cu broderie veche în cute pe partea de la gît, numită « Gereihsel », cu mînecile bufante și bentițele cu broderie colorată în jurul încheieturii mîinii, numite « Preisen », nu lipsesc din nici o casă. Șorțurile din trei părți sînt ornate cu benzi de dantelă în filet și cu broderie neagră sau albă. Șalul lat de o palmă numit « Mäntelchen » sau « Handtuch », pe care fetele îl așază vara pe ceafă și pe umeri, are în comuna Viscri încă o formă lată ca și cîrpa protectoare de ploaie de odinioară din care se trage. Femeile poartă iarna, în afară de cojoacele scurte și lungi lipite pe corp, pelerina cu cute bogate de blană albă de oaie tăbăcită cu gulerul lat, țeapăn, numit « Kirschen ». Femeile și fetele poartă vara pe umeri o haină de postav neagră lucrată în cute fine, numită « Krauser Mantel ».

Bărbații și flăcăii își acoperă capul cu pălărie de pîslă neagră, rotundă, cu borul îngust, iar iarna cu căciulă de blană neagră. În picioare se poartă pantaloni de cismă din postav negru sau alb și cisme înalte. Cămașa bătrînilor cade peste pantaloni și este încinsă cu un cordon lat de piele. Ca haină pentru partea de sus a corpului se preferă, în regiunea Sibiului, pe lîngă cojoacele scurte sau lungi, mantale din postav alb, fin, cu croieli diferite, numite mantale de Slimnic sau de Gîrbova.

Portul din zona Bistriței este mai împestrițat și cu mai multe figuri decît cel al regiunii Sibiului și a deviat mai mult de la portul tradițional, prin modele noi. Influența portului romînesc este mai puternică (șorțuri de haras, cu broderie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 20. — Prosop țesut cu arnici roșu, Archita, raionul Rupea.

Fig. 21. — Mostre cu broderii săsești.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Îmbrobodirea se obișnuiește mai mult la sărbătorile mari; în locul acesteia au apărut ca podoabă a capului femeilor, scufii de catifea brodate în culori. Cilindrele fetelor sînt exagerat de înalte și înguste. Cojocul femeilor și fetelor este deosebit de bogat cu aplicații de piele, împodobit cu broderie de cojocar, colorată și cu ciucuri. O rochie din două părți compusă dintr-o vestă și fustă din postav albastru sau catifea de culoare închisă este specifică regiunei Bistriței; de asemenea, în unele sate rochia albă, vaporoasă de muselină. La aceste rochii se poartă șorțuri negre sau albe de tul cu broderie de flori, care sînt caracteristice acestei regiuni. De asemenea, un șorț protector țesut cu dungi transversale colorate care a fost preluat din portul romînesc.

În regiunea Bistriței, bărbații poartă pălărie lată de pîslă și mantale de strai «Kotzen Mäntel» albe sau de culoare naturală maron din țesătură de lînă lucrată de țărani romîni. Cămașa bărbătească este brodată pe dos mai jos de umeri cu ață neagră sau maron și atîrnă mult peste pantaloni, la fel ca la romîni. Cămașa se încinge cu un cordon de piele deosebit de lat.

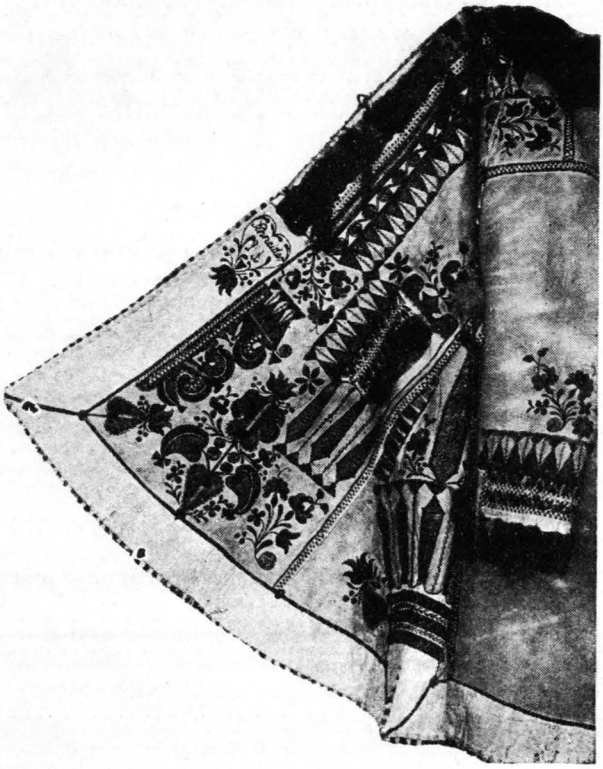


Fig. 22. — Cojoc femeiesc cu broderii și aplicații, 1871, Sieu, zona Bistriței.

În Țara Bîrsei, care este mai avansată din punct de vedere economic, portul săsesc și-a pierdut cel mai mult caracterul său originar. În portul femeilor a rămas o scufie de catifea neagră cu o tivitură lată de dantelă și mantaua creață de postav negru. La portul femeilor se observă o rochie de culoare crem introdusă de mișcarea de reînnoire a portului după primul război mondial, împreună cu mantaua creață. La aceasta se poartă un cilindru jos cu panglici de catifea albă brodate cu aur. În portul bărbaților din Țara Bîrsei s-a păstrat numai mantaua lungă de postav albastru cu manșete roșii și copci de argint pe piept.

Apogeul în arta populară săsească îl ating broderiile de pînză și țesăturile. Broderiile se execută pe pînză țesută în casă mai ales cu ață roșie, dar și cu ață albastră și neagră, cînd este vorba de rufărie de pat și de masă ori de ștergare ca podoabe de perete. În contrast cu ornamentele geometrice ale romînilor, sașii, pe lîngă ornamentele în formă de stea, întrebuințează de preferință modele vegetale și reprezentări de animale simbolice medievale. La acestea se adaugă și motive orientale. În tehnică predomină cusătura în cruci, dar se vede adesea și cusătura în formă de coadă și cusătura plată. Așa-numita broderie «pe dos» care, după cum o arată numele, a fost preluată din arta populară romînească, se lucrează pe dos, datorită cărui fapt modelul lucrat pe cămășile femeilor și bărbaților apare cu locuri albe.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Foarte dezvoltată este broderia pe cojoace, care face din cojoacele de biserică lucrate din piele de oaie albă tăbăcită și din pieptarele bărbaților și femeilor, adevărate piese de paradă. Ele sînt bogat brodate cu bucheţele de flori din mătase colorată sau lînă și în afară de aceasta sînt împodobite cu aplicații, cu bucăţele de piele maron și albă.

Din statisticile breslei blănarilor bistriţeni din anul 1500 se poate trage concluzia că există încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea o răspîndită întrebuinţare a cojoacelor. În atelierele breslei blănarilor saşi s-a lucrat mult pe baza unor cărţi de modele vechi pentru populaţia romînească de la ţară, de unde se explică apropiata înrudire a motivelor naturaliste de plante, pe cojoacele săseşti și romîneşti. Același lucru se poate spune și pentru cordoanele late de piele, chimirul de piele ornamentat cu ţesături de cureluşe diferit colorate « Zirn » și cu motive de plante imprimate care, împodobite cu tehnica cureluşelor și cu ornamente presate, se ofereau spre vînzare în tîrguri de către curelarii saşi. Saşii au preluat arta cojocăritului, la venirea lor, de la populaţia locală romînească și maghiară. Schimbarea economiei din ultimul deceniu reprezintă o epocă însemnată și în dezvoltarea artei populare în general și a portului popular săsesc în special, care se ţine cu tenacitate de portul de sărbătoare moştenit. Industria modernă produce din belşug material nou din care tineretul își creează un nou costum de sărbătoare, care păstrează în croit particularitatea costumului vechi.

Această tendinţă este sprijinită de atelierele de artă populară, care au început să ia fiinţă sub îngrijirea statului.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО САКСОНЦЕВ В ТРАНСИЛЬВАНИИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Трансильванские саксонцы, колонизированные в период XI—XIII вв., принесли с собой богатую материальную культуру.

Благодаря некоторым политическим и экономическим обстоятельствам, благоприятствующим этой этнической группе, им удалось развить свое народное искусство по собственной традиционной линии. Продолжительное сосуществование с румынами и венграми не прошло бесследно, так как это обоюдное влияние сказалось и на народном искусстве. Все это, однако, никогда не приводило к полному прикрытию самобытной основы народного искусства каждой группы, о чем свидетельствуют исследования, произведенные в рамках Института истории искусств.

Саксонские дома характерны своими двускатными крышами. Что касается распределения жилых помещений, то они чаще всего состоят из двух комнат, разделенных сенями. Фронтоны обыкновенно богаты орнаментациями и снабжены надписями. Мебель всегда обильно расписана, причем любимым мотивом является роза.

В саксонском народном костюме заметно определенное влияние саксонской городской одежды. Благодаря некоторым принадлежностям, предназначенным для его украшения, в особенности головным женским уборам, костюм приобретает в каждом отдельном районе (Сибиу, Тырнова, Бистрица и т. д.) вполне своеобразный вид. Саксонская народная керамика принадлежит в общем к орнаментальной керамике. Известны в особенности изделия районов Брашов, Сибиу, Бистрица. Эта керамика богато разукрашена цветочными и зооморфными мотивами с весьма яркой цветовой шкалой, в которой преобладает кобальтовый синий, желтый и коричневый цвета.

Румынские музеи содержат настоящие шедевры саксонского народного искусства.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'ART POPULAIRE DES SAXONS DE TRANSYLVANIE

(RÉSUMÉ)

Transplantés en Transylvanie du XIe au XIIIe siècle, les Saxons y ont apporté une riche culture matérielle.

Grâce à certaines circonstances politiques et économiques favorables, ce groupe ethnique a pu développer sont art populaire suivant une ligne traditionnelle propre. Une cohabitation prolongée avec les Roumains et les Hongrois n'est cependant pas demeurée sans effet et a engendré des influences mutuelles dans l'art populaire. Malgré cela, comme l'indiquent les études entreprises par l'Institut d'Histoire de l'Art, ces influences n'ont jamais abouti à couvrir le fond original.

Les maisons saxonnes se distinguent par leur toit à deux versants. Elles comprennent ordinairement deux chambres, séparées par un vestibule. Les frontons sont d'habitude richement décorés et pourvus d'inscriptions. Le mobilier est toujours peint et richement orné.

Le costume populaire saxon se ressent, pour une bonne part, de l'influence du costume saxon citadin et acquiert, par l'adjonction de certaines pièces de parure, de coiffure surtout, des aspects régionaux propres (Sibiu, Tîrnava, Bistriţa, etc.). En général, la céramique populaire saxonne a un caractère ornemental. Les objets céramiques des régions de Braşov, Sibiu et Bistriţa sont particulièrement réputés. Richement décorés de motifs floraux et zoomorphes, ils ont des couleurs vives, où domine le bleu de cobalt, suivi du jaune et du brun.

Les musées de la République Populaire Roumaine possèdent d'authentiques chefs-d'œuvre d'art populaire saxon.

BIBLIOGRAFIE

1. Bielz J., *Die volkstümliche Möbelmalerei der Siebenbürger Sachsen*, Klingsor Siebenb. Zeitschrift, 1939, 16.
2. — *Eine Habaner Töpfersiedlung in Siebenbürgen*, Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Viena, a. 32.
3. Bünker J. R., *Das siebenbürg.-sächsische Bauernhaus*, Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Viena, 1899.
4. Eichhorn A., *Von deutschen Zünften in Kronstadt, IV. Die Töpfer*, Mitteilungen des Burzenländer sächs. Museums, Braşov, 4, 1940.
5. Fleischer M., *Muster von Leinenstickereien sächsischer Bäuerinen aus dem Nösnergau, Beilage zum Programm des evangelischen Obergymnasium*, Bistritz, 1903—1904.
6. Horwath W., *Das sächsische Bauernhaus des Burzenlandes*, în Jekelius E., *Das Burzenland*, vol. 4, Braşov, 1929.
7. Huber U. u. Sieben G., *Sächsisches und anderes Zinn*, Reichenberg, 1936.
8. Klaster L., *Die sächsische Volkstracht der Landgemeinden des Hermannstädter Stuhles in den Jahren 1739 — 1795*, Siebenb. Vierteljahrsschrift, Sibiu, 1937.
9. — *Die sächsische Volkstracht Mühlbachs und des Unterwaldes im 16. und 17. Jahrhundert*, Siebenb. Vierteljahrsschrift, Sibiu, 1939.
10. Klaster L., Hedrich Jeanette u. Wollmann Marie, *Siebenbürg. - sächsische Nadeearbeiten*; *II*, *Gruppe Geschriebene Muster*, Sibiu, 1937.
11. Netoliczka Luise, *Die Tracht der Siebenbürger in ihren Beziehungen zu Mittelalter und Vorzeit*, Deutsche Forschung im Südosten, Sibiu, 1942, an. I.
12. — *Die siebenbürgisch-sächsische Volkskunst*, Siebenbürg. Vierteljahrsschrift, Sibiu, 1941, p. 104 — 125.
13. Orend M., *Der Schmuk der Siebenbürger*, Sachsen, 1938.
14. — *Deutsche Volkskunst, Siebenbürgen*, Weimar, 1942.
15. Orend M., Krüge u. Teller, *Deutsche Töpferwaren aus Siebenbürgen*, Sibiu, 1941.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

16. Petranu C., *Influence de l'art populaire des Roumains sur les autres peuples de Roumanie et sur les peuples voisins*, Revue de Transylvanie, 1936, t. II, nr. 3.
17. Phleps H., *Über die Urformen des siebenbürgisch-sächsischen-Bauernhauses* Archiv d. Vereins f. siebenb. Landeskunde, Sibiu, 1942, vol. XLII.
18. — *Über siebenbürgisch-sächsische Holzbaukunst*, Denkmalpflege und Heimatkunst, Berlin, 1924.
19. — *Über die Urformen des siebebürgisch-sächsischen Bauernhauses*; 2, *Das Haus des Nösnergaunes*, Denkmalpflege und Heimatschutz, Berlin, 1923.
20. — *Über frühmittelalterliche Truhenbauten*, Denkmalpflege, Berlin, an. 14, nr. 10.
21. — *Entstehungszeit der «Stollentruhe» im Brukenthalischen Museum*. Korrespondenzblatt des Vereins f. s. Landeskunde, Sibiu, 1912.
22. Retzlaff H., *Bildnis eines deutschen Bauernvolkes. Die Siebenbürger Sachser*, album, 96 ilustrații, Berlin, 1936.
23. Roth V., *Zur Geschichte des sächsischen Bauernhauses in Siebenbürgen*. Archiv d. V. f. s. Landeskunde, Sibiu, 1924, XLII.
24. — *Lauben an sächsischen Bauernhäusern*, Jahresbericht des Sebastian Hann-Vereins, Sibiu, 1908 — 1909.
25. Schland Helene, *Zweihundert Jahre deutscher Kürschnerstickerei in Siebenbürgen*, Deutsche Forschung im Südosten, Sibiu, 1943, an. 2.
26. Schullerus A., *Siebenbürgisch-Sächsische Volkskunde in Umriss*, Leipzig, 1926.
27. Sigerus E., *Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereier*, Sibiu, 1929—1938, seria 1—4.
28. — *Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien*, Sibiu, 1929—1938, serie 1—4.
29. Slătineanu B., *Ceramica romînească*, București, 1938.
30. Ungar H., *Sächsischer Häuserschmuck*, Karpathen, Brașov, 1907—1908, I.
31. Wittstock O., *Unsere Volkstracht*, Bilder aus der Kulturgeschichte der Siebenbürger Sachsen, Sibiu, 1928, vol. I.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MEDIEVALĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DATE CU PRIVIRE LA ISTORIA COSTUMULUI ÎN MOLDOVA (SEC. XV—XVI)*

de CORINA NICOLESCU

Într-o istorie a civilizației romînești în evul mediu, costumul trebuie să ocupe un loc însemnat. Îmbrăcămintea feudală, împreună cu obiectele de decorație interioară — argintării, țesături, broderii și mobilier — îngăduie reconstituirea vieții intime, înțelegerea semnificației într-adevăr omenești a operelor de artă care formau altă dată cadrul existenței diferitelor categorii sociale.

În istoriografia noastră, din pricina sărăciei izvoarelor, acest aspect al vieții sociale sub diferitele ei forme: de curte, orășenească și țărănească, a fost în genere puțin cercetat. Sugestii deosebit de interesante se găsesc într-o serie de capitole din lucrările lui N. Iorga [1]. Un studiu consacrat în mod special îmbrăcămintii în trecutul Țărilor Romîne, nu a fost întreprins, însă, pînă acum. Cu toate că în domeniul arhitecturii și picturii feudale, o serie de concluzii generale importante au contribuit și la lămurirea unor probleme de istorie, a rămas încă în umbră aspectul intim al vieții sociale, viața zilnică cu toate obiectele strîns legate de ea: uneltele, mobilierul, îmbrăcămintea și podoabele, cu un cuvînt o serie întreagă de detalii, care adunate și cercetate laolaltă cu obiceiurile, literatura, muzica etc. contribuie la înțelegerea civilizației și aspirațiilor unui popor.

În țările de cultură veche s-a păstrat o bogată literatură a vremii, luminînd direct toate aspectele vieții, la care se adaugă un mare număr de izvoare iconografice. În cazul nostru, asemenea materiale se întîlnesc în foarte mică măsură, cel puțin pentru timpurile mai vechi.

Asemenea situație face însă cu atît mai vădită nevoia de a stabili din capul locului un inventar pe cît se poate de complet al izvoarelor care trebuie exploatate pentru cercetarea costumului feudal.

În acest sens, trebuie pomenite în primul rînd mențiunile documentare, de cele mai multe ori de caracter fragmentar, însă de o valoare fundamentală, care sînt

---

* Articolul de față constituie prima parte a studiului *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV—XVI)*, partea a doua urmînd să apară în numărul viitor.

[1] N. Iorga, *Istoria romînilor în chipuri și icoane*, Craiova, 1921, p. 49—63.

Introducerile la cele două albume cuprinzînd portretele domnilor și doamnelor tratează de asemenea despre costum: *Domnii romîni după portrete și fresce contemporane*, Sibiu, 1930, XV + 221 pl., și *Portretele doamnelor romîne*, București, 1937, XXXV + 86 fig.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cuprinse în privilegiile de comerț (în cadrul cărora în deosebi tarifele vamale înlesnesc precizarea materialelor de îmbrăcăminte — pînzeturi, stofe, mătăsuri etc. — care se importau), în actele interne ale cancelariei domnești (unde confirmarea stăpînirilor unui mare boier sau unei mănăstiri evocă uneori prezența meșteșugarilor din domeniul de producție care ne interesează), în relatările unor călători și în alte categorii de izvoare scrise (testamente, foi de zestre, scrisori etc.).

O serie de prețioase informații le adaugă portretele de ctitori păstrate în picturi murale, broderii și miniaturi. În acest domeniu, cele două albume publicate de N. Iorga [1], fără a epuiza documentele iconografice existente, constituie o bună bază de plecare. Cercetări aprofundate consacrate picturilor murale din Transilvania, Moldova și Țara Romînească au pus de asemenea în valoare un bogat material în legătură cu portretul și cu costumul [2]. Au fost astfel analizate cele mai de seamă portrete originale, cu detaliile costumelor lor, punîndu-se mereu în lumină valoarea lor documentar-istorică. În aceste studii se adaugă pentru prima dată la galeria portretelor domnești, mult mai bine cunoscute, o serie de portrete boierești, unele total necunoscute, de o reală valoare artistică și istorică. Există de asemenea în aceste lucrări capitole speciale consacrate stofelor, țesăturilor și broderiilor, costumului și portretului [3]. În aceleași studii se pun pentru prima dată într-o lumină cu totul nouă monumentele din Transilvania, relevîndu-se existența, în pictura acestora, a celor mai vechi portrete ale stăpînitorilor de « țări romînești », — *terrae valachicae* — și se subliniază în primul rînd valoarea lor istorică deosebit de importantă, apoi calitățile lor artistice [4]. În Hațeg, în biserica din Streiu s-a păstrat de la sfîrșitul secolului al XIII-lea portretul lui Ambrozie, un feudal romîn reprezentat în costum de cavaler cruciat [5]. Portretele ctitorilor din bisericile Sîntă-Maria-Orlea[6], Crișcior [7], Strei-Sîn-Giorgiu [8] și Ribița [9], din a doua jumătate a secolului al XIV-lea și primii ani ai secolului al XV-lea, reprezintă pe feudalii locali, în costume de curte sau militare; ele constituie aproape unicele documente despre viața acestora, într-o perioadă din care se cunosc atît de puține lucruri despre societatea feudală romînească în genere.

Costumul feminin din aceleași tablouri votive este remarcabil mai ales pentru trăsăturile locale, care se vădesc în vălul cu care se acoperă capul, văl ce corespunde cu marama păstrată pînă în zilele noastre în portul din zona subcarpatică.

În Țara Romînească, tradiția portretelor de ctitori, creată din secolul al XIV-lea, s-a transmis și în veacurile următoare, fiind încă vie la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea în bisericile de țară, mai ales în Oltenia.

În biserica sf. Nicolae Domnesc din Argeș se păstrează nealterate de restaurări figurile a doi cavaleri, dintre care unul este chiar ctitorul, poate Radu I, îngenun-

---

[1] N. Iorga, *op. cit.*

[2] I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, indicele de monumente; *idem*, *La peinture religieuse en Transylvanie et en Valachie*, Paris, 1932, indicele de monumente. La fiecare monument sînt descrise tablourile votive.

[3] I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, p. 47—61; p. 204, p. 241, p. 257—280; *idem*, *La peinture religieuse en Transylvanie et en Valachie*, p. 358—361, p. 370—372.

[4] *Idem*, *La peinture religieuse en Transylvanie et en Valachie*, p. 370—372.

[5] *Ibidem*, p. 218, fig. 13, pl. VII.

[6] *Ibidem*, p. 228, fig. 15.

[7] *Ibidem*, p. 251, pl. XVI.

[8] *Ibidem*, p. 247, pl. 20—21, album.

[9] *Ibidem*, p. 253—254, pl. XX.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chiat la picioarele Mîntuitorului [1], iar altele, restaurate la 1829, reprezintă pe Radu I și pe doamna Ana. Costumele lor sînt acelea ale cavalerimii feudale din Apus, pe care le purtau și regii Ungariei din familia de Anjou. Din aceeași epocă, însă destul de mult desfigurate de refaceri mai recente, sînt portretele Basarabilor Alexandru-Nicolae și Radu I de la Schitul Cetățuia [2], și acelea ale lui Mircea cel Bătrîn de la Cozia și Brădet [3]; în celelalte portrete reprezentîndu-l pe Mircea, cum sînt, de pildă, acelea din bolnița Coziei [4] sau din biserica Episcopală din Argeș [5], artistul a căutat să respecte cît mai mult costumul secolului al XIV-lea. De la sfîrșitul secolului al XV-lea și din prima jumătate a secolului al XVI-lea datează portretele banului Mogoș, al fiului său Mogoș armașul, al Vilaiei și al soțului ei Giura logofătul, din bisericuța cimitirului din Stănești, remarcabile ca valoare artistică și documentară [6], vădind prin costumele lor legături cu lumea Europei centrale și apusene. Costumul din veacul al XVI-lea, în structura căruia intervin elemente de influență orientală, poate fi cercetat amănunțit pe baza unei lungi serii de tablouri votive, cum sînt de pildă acele din biserica Schitului Ostrovul-Călimănești, bolnița Coziei, biserica mănăstirii Snagov, biserica din Cepturoaia, Căluiu, Mofleni ș.a.

Materialul documentar oferit de pictura murală este și mai bogat în secolul al XVII-lea, cînd în pronaosul bisericii se desfășoară frize întregi de portrete, în care intervin alături de familia restrînsă a ctitorilor, strămoșii și rudele mai îndepărtate, ispravnicii și chiar meșterii. Ctitoriile înălțate de negustorii și meșteșugarii înstăriți dau prilejul cunoașterii costumului acestor categorii sociale, tot din tablourile votive. Meșterii care au construit monumentul, cum sînt de pildă cei trei meșteri de la Hurezi, zugravul Pîrvu Mutu, de la Filipești, Bordești etc., la care se adaugă în secolul al XVIII-lea în unele bisericuțe de sat chiar lucrătorii care au fost simpli salahori la ridicarea construcției, apar frecvent în costumele lor de sărbătoare pe pereții bisericilor. Ctitorii țărani în straiele lor de sărbătoare, completează și lărgesc mult cîmpul cunoașterii costumului romînesc în evul mediu [7].

În Moldova nu s-au păstrat portrete din secolul al XIV-lea; cele mai vechi portrete murale reprezentîndu-l pe Alexandru cel Bun sînt doar niște copii de la sfîrșitul secolului al XV-lea și din secolul al XVI-lea, care se bazează probabil pe reprezentări mai vechi.

Cele mai numeroase portrete murale, de un interes deosebit pentru cercetarea costumului, aparțin celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea și a secolului al XVI-lea; ele reprezintă pe Ștefan cel Mare și urmașii săi, precum și o serie de familii boierești de la curtea lor. Toate aceste prețioase documente vor fi analizate în studiul de față.

---

[1] I. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Transylvanie et en Valachie*, p. 58–59, pl. XXVII: album pl. 14. V. Drăghiceanu, *Curtea domnească din Argeș*, București, 1923, p. 48 fig. 37.

[2] I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 67; V. Drăghiceanu, *op. cit.*, fig. 10.

[3] N. Iorga, *Domnii romîni*, pl. 6, 8.

[4] N. Iorga, *op. cit.*, pl. 7.

[5] N. Iorga, *op. cit.*, p. 9. Este vorba de portretul păstrat din vechea pictură a bisericii episcopale, care se află acum la secția de artă feudală a Muzeului de artă al R.P.R.

[6] I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 100, 103 (biserica a fost restaurată la 1537). I. D. Ştefănescu a publicat, în legătură cu aceste interesante portrete, un studiu în *Monuments Piot*. XXXI, 1931.

[7] O serie de bisericuțe de țară, din fostele județe Muscel, Olt, Vîlcea și Gorj, păstrează portrete de țărani. Vezi T. Voinescu, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*. «*Studii și cercetări de istoria artei*», 1954, nr. 1–2, p. 61–76, fig. 9–21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După tradiția meșterilor apuseni, portretele ctitorilor, în atitudine de rugă, cu toate detaliile costumului, apar și pe o serie de icoane, ca acele păstrate din vremea lui Neagoe Basarab [1].

În afară de materialul oferit de pictura murală și de icoane, puține miniaturi prezintă și ele portrete interesînd problema noastră. Astfel este figura lui Basarab I, ca și reprezentarea țăranilor în lupta de la Posada, din *Chronicon pictum* [2], sau portretul lui Ștefan cel Mare din evangheliarul de la Humor [3]. De la sfîrșitul secolului al XVI-lea, există într-un manuscris păstrat la Suceviița portretele Movileștilor [4], iar de la mijlocul secolului al XVII-lea, acele ale lui Matei Basarab și doamnei Elena [5].

Gravurile, mult prea puține pentru perioada de care ne ocupăm, mai numeroase în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, completează inventarul izvoarelor iconografice din acest domeniu. Tablourile în ulei, executate de pictori apuseni, ca de pildă acele reprezentîndu-l pe Țepeș, Mihai Viteazul etc. prezintă și ele interes, trebuind a fi analizate însă cu destulă prudență, de teama denaturării costumului de către artist.

În afară de tablourile votive, miniaturile și gravurile amintite, broderiile oferă de asemenea un material prețios pentru studiu.

În Țara Romînească, cele mai vechi portrete brodate care s-au păstrat sînt ale Craioveștilor (Barbu, călugărit Pahomie, și jupîneasa Ilinca), pe un epitrahil de la mănăstirea Bistrița [6]. La muntele Athos există un epitrahil [7] pe care sînt redate chipurile familiei lui Neagoe Basarab; pe un prapur păstrat tot acolo, sînt reprezentați în genunchi Vintilă-vodă și familia sa [8].

Dintr-o epocă mai apropiată, pe două poale de icoane brodate de la mănăstirea Cotroceni, datate din 1681, este reprezentată familia lui Șerban Cantacuzino; aceleași portrete apar și pe cele două epitafe păstrate tot din vremea sa [9].

---

[1] Două icoane se găsesc la Muzeul de artă R.P.R.; a treia, la Muzeul Patriarhiei. Pe o icoană mai veche din sec. XIV, dăruită de Vladislav I Lavrei de la Muntele Athos, este portretul acestuia, însoțit de soția sa Ana.

[2] Reproduceri colorate la Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei romînilor*, București, 1937, între p. 108—109 și 112—113.

[3] N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, vol. I, București, 1934, pl. VIII.

[4] Tot acolo se păstrează un manuscris cu portretele lui Alexandru și fiului său Mihnea. N. Iorga, *Les arts mineurs*, vol. I, fig. 78.

[5] Miniaturile cu portretele acestora se păstrează la Muzeul de artă R.P.R., Secția feudală. V. Brătulescu, *Miniaturi și manuscrise*, București, 1939, pl. LVII—LVIII.

Portretele lui Matei Basarab și al doamnei Elena se găsesc de asemenea pe un evangheliar grecesc dăruit Lavrei de la Athos, din 1643. N. Iorga, *Les arts mineurs*, vol.I,fig. 79. Alte portrete, pe un evangheliar grec din Bibl. Naț. Paris, supl. grec. nr. 242. N. Iorga, *op. cit.*, fig. 80; portretul lui Matei într-un evangheliar grec din Muzeul din Atena, nr. 17; N. Iorga, *op. cit.*, fig. 81. O evanghelie din 1643 de la Sf. Mormînt cu portretul lui Matei; M. Beza, *Urme romînești în orientul ortodox*, București, p. 111.

[6] N. Iorga, *Les arts mineurs*, II, fig. 81 (greșit dat de la mănăstirea Govora); Sp. Cegăneanu, *Obiecte bisericești*, București, 1911, p. 29—30, fig. XI.

[7] Marcu Beza, *op. cit.*, p. 44.

[8] N. Iorga, *Les arts mineurs*, II, fig. 87.

[9] Poalele de icoane se găsesc acum în colecția secției de artă feudală a Muzeului de artă R.P.R. Epitaful datînd din anul 1680 este în aceeași colecție; al doilea aparține Bisericii Doamnei din București. La Muntele Athos există un epitaf din anul 1614, cu portretul Bălașei. M. Beza, *Urme romînești în orientul ortodox*, p. 199, 203. Pe cîteva dintre broderiile care au îmbogățit de curînd colecția secției de artă feudală a Muzeului de artă al R.P.R., fiind aduse din U.R.S.S., se află o serie de portrete. Astfel sînt portretele lui Preda Buzescu și al soției sale de pe o broderie reprezentînd Răstignirea lui Iisus Christos; de asemenea, pe un epitaf dăruit de Șerban Cantacuzino m-rei Tismana apare îngenunchiat Șerban Cantacuzino și familia sa întocmai ca pe epitafele amintite mai sus. Pe un epitrahil de la m-rea Hurezi, bogat decorat cu perle, sînt redate tot în genunchi, într-o broderie fină, realizată pictural, portretele lui Constantin Brîncoveanu și ale membrilor familiei sale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Broderiile moldovenești pe care sînt reprezentate figuri domnești sînt încă și mai numeroase. Cruțate de restaurări, deci păstrînd nealterate trăsăturile originare, lucrate cu o atenție deosebită pentru detalii, broderiile din Moldova sînt deosebit de prețioase documente pentru studiul costumului.

O altă serie de materiale, servind la cercetarea îmbrăcămintii, sînt portretele de pe obiectele de metal, mai ales de pe ferecăturile cărților. Pe o ferecătură din 1566 [1], de pildă, apar portretele doamnei Chiajna și al lui Mircea Ciobanul, pe care le întîlnim și pe un exemplar similar păstrat la Athos [2]. La biserica sf. Niculae din Scheii Brașovului se păstrează o ferecătură de la începutul secolului al XVI-lea, cu portrete de boieri munteni; pe ferecături brîncovenești apar figurile familiei lui Constantin Brîncoveanu, iar în Moldova, pe o serie de manuscrise ferecate din mănăstirea Dragomirna sînt portretele lui Ștefan Tomșa și mitropolitului Anastasie Crimca. Un portret pictat al lui Neagoe Basarab se păstrează în interiorul capacului unui chivot dăruit de el la Athos [3].

Mai rare sînt portretele redate în piatră, în care să apară detaliile costumului. Basorelieful reprezentînd pe unul dintre primii Basarabi de la Argeș [4], și acela al unui demnitar necunoscut, atribuit recent lui Matei Basarab [5], sînt singurele imagini de acest gen, în arta Țărilor Romîne.

Trebuie de asemenea menționate monedele din Țara Romînească, care încă din a doua jumătate a veacului al XIV-lea evocă în chip expresiv costumul cavaleresc al domnilor, cu armuri, platoșe, coif etc.; unele indicații adaugă și pecețile domnești sau boierești pînă la mijlocul secolului al XVII-lea.

Plăcile de ceramică, numeroase atît în Țara Romînească cît și în Moldova, reprezintă deseori cavaleri, în costume și atitudini de luptă, cu detalii care merită reținute în cercetarea costumului militar din secolele XV—XVI. Pe unele exemplare de plăci moldovenești din secolele XV—XVI apar și figuri de bărbați sau femei, în costume destul de simple, ce par mai degrabă orășenești. La acest bogat și variat tezaur de documente iconografice trebuie adăugat rămășițele legate de costum, fragmentele diverse de îmbrăcăminte — stofe, catifele, brocarduri etc. — ca și podoabele, armele etc., date la iveală cu ocazia cercetărilor mai vechi ori din ultima vreme, sau păstrate în tezaurele mănăstirești.

În Țara Romînească, astfel de materiale din secolul al XIV-lea au fost descoperite cu ocazia săpăturilor de la biserica Sf. Nicolae Domnesc și biserica Sînicoară din Argeș; în cea dintîi s-a găsit bine păstrat costumul unuia dintre principii Basarabi, cu podoabe datînd cel mai tîrziu din prima jumătate a secolului al XIV-lea, cu remarcabile însușiri artistice, mărturii ale unui înalt grad de civilizație a curții de aici [6].

---

[1] Ferecătura este în colecția secției de artă feudală a Muzeului de artă R.P.R., și provine de la m-rea Tismana, (vezi catalogul expoziției de argintării, broderii, țesături, Buc., 1956, fig. 43—44).

[2] N. Iorga, *Les arts mineurs*, I, fig. 29. M. Beza, *op. cit.* p. 105, La muntele Sinai se păstrează o ferecătură similară cu portretele lui Alexandru-vodă, cu soția și fiul său Mihnea. Pe o ripidă dăruită mănăstirii Mislea și aflată acum în tezaurul Sf. Mormînt, sînt portretele lui Radu și Petru, îngenunchiați. M. Beza., *op. cit.*, p. 111. Pe o ferecătură de la Ierusalim, din anul 1549, sînt portretele donatorilor, doamna Elena Rareș și fiul ei Ștefan. M. Beza, *op. cit.*, p. 113—114. Pe îmbrăcămintea unor moaște, la mănăstirea Meteorul, sînt reprezentați Vladislav-Vodă și doamna Neacșa, M. Beza, *op. cit.*, p. 75.

[3] N. Iorga, *op. cit.*, fig. 2.

[4] V. Drăghiceanu, *Curtea domnească din Argeș*, p. 52—54, fig. 43, 45, 46.

[5] A. Sacerdoțeanu și Stelian Metzulescu, *Întîia piatră de mormînt a lui Matei Basarab*, «*Studii și cercetări de istoria artei*», 1955, nr. 3—4, p. 342—351. N. Iorga, *Mormîntul lui Udriște Năsturel?*, Bul. Com. mon. ist., 1929, XXII, p. 113—115.

[6] V. Drăghiceanu, *Curtea domnească din Argeș*, p. 43—71, p. 134—152.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În săpăturile de la Turnu-Severin s-au găsit de asemenea obiecte de îmbrăcăminte [1], foarte probabil dintr-o perioadă mai timpurie, secolele XII—XIII.

Cercetările din biserica mănăstirii Snagov [2] și acelea de la curtea doamnei Neaga, soția lui Mihnea-vodă, de la Buda [3] au dus de asemenea la descoperirea unor materiale prețioase privind mai ales costumul din secolele XV—XVI.

În Bucovina, în anul 1856, Comisia monumentelor istorice austriacă a întreprins cercetări la mormintele din mănăstirea Putna, care mai fuseseră deschise și înainte [4]. Au fost găsite aici încă o serie de obiecte importante, din care o mică parte se mai păstrează în muzeul mănăstirii Putna [5].

În anul 1911, Comisia monumentelor istorice a cercetat la biserica Precista din Bacău, ctitoria fiului și coregentului lui Ștefan cel Mare, un mormînt din 1496 — poate al fiului lui Alexandru — în care, după cum reiese din descrierea săpăturilor, se mai păstrau numeroase obiecte și fragmente de îmbrăcăminte [6].

În anul 1932, cu ocazia împlinirii a 500 de ani de la moartea lui Alexandru cel Bun, s-au făcut de asemenea cercetări de către Comisia monumentelor istorice la mănăstirea Bistrița (Neamț), descoperindu-se fragmente de îmbrăcăminte și alte obiecte importante în mormintele domnești de aici, — al doamnei Ana și al lui Alexandru [7].

Cercetările arheologice organizate în ultimii ani de Academia R.P.R. la Garvăn, Hlincea și Suceava, au dat la iveală la rîndul lor — mai ales la Suceava — alături de alte numeroase urme de viață, și materiale privitoare la îmbrăcăminte sau obiecte de podoabă. Pe baza întregului material informativ amintit pînă aici, închegîndu-se o imagine de ansamblu a costumului purtat în societatea romînească din evul mediu, se pot desprinde de asemenea unele concluzii care interesează istoria generală a țării noastre în perioada feudală.

În primul rînd, se vădește nivelul de civilizație al clasei feudale romînești, pe tot teritoriul țării, în perioada timpurie dinaintea cristalizării unor formațiun, politice proprii ca Moldova și Țara Romînească [8]. Dezvoltarea acestei civilizații în veacurile următoare se ilustrează încă și mai izbitor; veacurile XIV—XV ne apar astfel ca momentul principal de înflorire a feudalității romînești. Îmbrăcămintea feudalilor moldoveni din această perioadă este de alminteri de înțeles ca parte integrantă a unui întreg cultural, în strînsă legătură cu toate manifestările vieții de curte, cu înfățișarea locuinței, stilul mobilierului etc. Stofele italiene, flamande sau boeme,

---

[1] I. Bărcăcilă, *Săpăturile de la Drobeta (Turnu-Severin)*.

[2] Dinu Rosetti, *Săpăturile arheologice de la Snagov*, București, 1935, p. 1—5 (Publicațiile Muzeului Municipiului București, nr. 2).

[3] V. Drăghiceanu, *Săpăturile din Buda, Lapoș și Tisău-Buzău*, Bul. Com. mon. ist., 1931, fasc. 70, p. 159—176.

[4] Dintr-o scrisoare a mitropolitului Iacob Stamate către egumenul mănăstirii Putna, din 20.III.1758, rezultă că mormîntul lui Ștefan cel Mare fusese deschis, luîndu-se de aici obiecte de preț, inele cu pietre prețioase care au fost trimise la Iași, iar o mare cantitate de perle și alte podoabe de aur au fost folosite pentru a face coroana rizalei de pe icoana Maicii Domnului, sau vîndute pentru repararea bisericii. Vezi D. Dan, *Mănăstirea Putna*, p. 46—47.

[5] K. Romstorfer, *Die Eröffnung in der gr. ort. Kloster Kirche Putna befindlichen Fürstengräber im Jahre 1856*, Cernăuți, 1904, p. 39. Wickenhauser, *Geschichte der Klostern Voronetz und Putna*, Cernăuți, 1886, p. 80—96. Ambii publică protocolul austriac definitiv din 2.XI.1856, asupra deschiderii mormintelor și inventarului găsit în ele.

[6] V. Drăghiceanu, *Mormintele din biserica Precista Bacău*. Raport Bul. Com. mon. ist., 1911, p. 152—157.

[7] Leon Mrejenca și Ghenadie Caraza, *Mănăstirea Bistrița*, Piatra-Neamț, p. 14—16. Procesul verbal încheiat la 15.VIII.1932, semnat de V. Drăghiceanu.

[8] V. de pildă, p. 63—64, importul de stofe din Flandra și Lombardia, care se făcea de genovezi la 1281, prin orașul Vicina.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contribuie la acest costum, împreună cu coafurile de renaştere şi croielile orientale deşi ornamentaţia brodată pe gulere şi mîneci este aceeaşi cu cea a cămăşilor ţărăneşti de astăzi; acestui luxos costum îi corespunde cadrul de fast al unor somptuoase construcţii, în arhitectura cărora se integrează într-un tot unitar particularităţile locale — originale — şi cele de artă romanică, gotică sau de renaştere, pătrunse prin meşterii ardeleni.

De altă parte, urmărirea costumului boierimii mărunte şi al tîrgoveţilor luminează aspecte ale traiului unei lumi numeroase şi mai apropiate de lumea muncii, al cărei trecut este atît de puţin cunoscut.

În sfîrşit, o ultimă preocupare se referă la îmbrăcămintea ţărănească, a cărei analiză trebuie să formeze, de fapt, obiectul celui dintîi capitol într-o istorie a costumului romînesc.

Izvoarele iconografice — destul de rare, e drept, pentru perioada de care ne ocupăm —, unele relatări de călători şi menţiuni documentare, ne încredinţează despre vechimea pieselor principale ale îmbrăcămintii ţărăneşti, care desigur că au rămas neschimbate de-a lungul secolelor. În unele cazuri, ele apar utilizate în mediul boieresc şi al tîrgoveţilor, cum sînt de pildă iia şi fota, care sînt menţionate în documentele secolului al XV-lea. Este la fel de sigură vechimea unora dintre meşteşugurile ţărăneşti, ca de pildă cojocăritul.

Mai greu de rezolvat rămîne însă problema datării ornamentaţiei. Bogata gamă de elemente decorative, prin care se caracterizează pînă azi, mai ales cămăşile, podoabele capului şi cojoacele ţărăneşti, este rezultatul unui lung proces de asimilare şi de creaţie. Deşi originile acestui proces sînt împinse de unii cercetători pînă în preistorie, este evident că în cea mai mare parte cristalizarea lui a avut loc în evul mediu.

Integrînd acest vast capitol într-o istorie generală a costumului romînesc şi, analizînd comparativ motivele decorative utilizate în diferite domenii de artă şi acele de pe piesele de costum ţărănesc, — care, deşi în majoritatea lor sînt cel mult de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, dar ca tehnică şi decoraţie cuprind elemente mai vechi, — s-ar putea realiza o periodizare a ornamenticei ţărăneşti, în deobşte foarte conservatoare, care a cristalizat, într-un îndelung răstimp, motive şi tehnici, unele străvechi, altele însă legate strîns de arta curţilor boiereşti şi a mănăstirilor, iar într-o ultimă etapă, de aceea a oraşelor.

Cum este de la sine înţeles, cadrul mărginit al unui articol nu îngăduie să urmărim toate aspectele amintite mai sus ale costumului medieval, în Ţările Romîne şi pentru toate categoriile sociale, de aceea ne vom limita la prezentarea îmbrăcămintii domneşti şi boiereşti purtate în Moldova, în secolele XV—XVI (perioada lui Ştefan cel Mare şi a urmaşilor săi), nu fără a adăuga însă, şi unele sugestii şi informaţii noi cu privire la costumul tîrgoveţilor şi ţăranilor.

În acest cadru vom încerca să precizăm:

1. Materialele care servesc la confecţionarea îmbrăcămintii.
2. Meşterii care au făcut costumul.
3. Piesele componente şi înfăţişarea lor.
4. Ornamentaţia costumului.

Podoabele şi toate celelalte atribute care însoţesc îmbrăcămintea trebuie lăsate pe seama unei cercetări separate ţinînd seama de bogăţia deosebită a materialelor recent descoperite, mai ales la Suceava. Costumul militar de asemenea poate constitui obiectul unei cercetări aparte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În prezentarea materialelor care servesc la confecționarea îmbrăcămintii, va trebui dintru început să deosebim produsele locale, de cele importate. Țesăturile indigene — pînzeturile, între care dominau acelea de cînepă, și postavurile de lînă — se produc desigur nu numai în cadrul închis al economiei casnice, în atelierele curților domnești și boierești sau ale mănăstirilor, ci și în acele ale meșteșugarilor specializați de la orașe.

Unele dovezi concludente despre țesutul cînepei și poate a inului s-au găsit în bordeiele de la Garvăn-Dinogeția, din secolele XI—XII [1]. Reprezentînd continuarea unor practici desigur mai vechi, urmele de la Dinogeția constituie în stadiul actual al cercetărilor primele dovezi legate de meșteșugul țesutului în evul mediu, pe teritoriul țării noastre.

Atestarea documentară a producției textile, de in, cînepă și lînă, practicate pe o scară mai largă ca meșteșug orășenesc în centrele însemnate transilvănene: Brașov, Sibiu, Sighișoara, Bistrița, Sebeș și Orăștie, se indică în prima jumătate a secolului al XIV-lea. În a doua jumătate a veacului al XIV-lea, importanța meșteșugului era atît de mare, încît meșteșugarii se organizează în bresle separate de țesători de lînă *(lanificies fraternitas)* și țesători de pînză *(textores)* [2].

În Țara Romînească, o cronică a evenimentelor din vremea lui Țepeș păstrată într-o redactare rusă, relatează gestul de asprime al lui Țepeș față de o țărancă care nu a țesut cămașa bărbatului la timp deși acesta semănase mult in [3]. Înregistrarea faptului este evocatoare pentru că ne dă imaginea producției casnice a gospodăriei țărănești.

Materialele documentare moldovenești, supuse, la rîndul lor, la o analiză mai atentă, pot duce la unele încheieri valabile, în legătură cu etapele și caracterul meșteșugului țesătoriei în secolele XV—XVI în Moldova.

Cultivarea cînepei sau a inului, este atestată prin menționarea într-o hotărnicie a cînepiștilor adică locuri pe care crește cînepa sau inul [4].

Pînza, ca rezultat ultim al acestei ocupații, apare destul de timpuriu ca marfă chiar în comerțul sătesc. Țăranii din satul Negoești aparținînd Episcopiei de Roman, capătă la 13 martie 1466, scutirea de vamă pentru vînzarea la tîrg a produselor lor, printre care figurează și pînza [5].

Producția de pînză, aceea pe care o cunoaștem foarte fragmentar din bucățile mici care înveleau monezile din mîinile morților în cimitirul medieval din secolele XV—XVI de la Suceava sau din căptușelile păstrate la o serie de broderii religioase din aceeași epocă, era rudimentară, țesută în două ițe, cu firul destul de gros, și închisă la culoare. Desigur că atît cantitativ, cît și calitativ ea era departe de a satisface exigențele orășenilor și mai puțin pe acele ale curților boierești. De aceea, așa cum vom vedea mai jos, cantități de pînză se vor aduce din Tran-

---

[1] I. Barnea *Meșteșugurile în așezarea feudală de la Garvăn*, „*S.C.I.V.*", 1955, an. VI, nr. 1—2, p. 114—116; „*S.C.I.V.*", 1952, an. III, nr. 1—2, p. 371. Raportul săpăturilor de la Garvăn-Dinogeția.

[2] St. Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în veacul al XVI-lea*, București, 1954, p. 64—65.

[3] Cf. I. Bogdan, *Vlad Țepeș și narațiunile germane și rusești asupra lui*, București, 1896, p. 131. (Este vorba de editarea textului, considerat de I. Bogdan rusesc, însă despre care s-a dovedit în ultima vreme că a fost scris de un autor romîn înainte de 1484.)

[4] *D.I.R. Moldova*, sec. XVI, tom. I, p. 17—18. La 14.III.1504, stabilindu-se hotarul unui sat, se menționează trecerea lui printr-o cînepiște.

[5] *D.I.R. Moldova*, sec. XIV—XV, tom. I, p. 342—343.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

silvania, Polonia, Germania și Lituania. Pînzeturile de in mai fine, sau acele orientale de bumbac vor fi lungă vreme un produs de lux, folosit de boierime și cler. De altfel este de remarcat, cel puțin pentru Țara Romînească, nevoia de materie primă pentru aceste produse. Inul și cînepa în fire erau aduse de brașoveni, în afară de pînza săsoaicelor.

Prelucrarea lînei pare a fi ocupat un loc important în producția moldovenească, mai ales pe marile domenii feudale. Atestarea documentară a unor torcătorii de lînă, care erau situate pe cursul unui rîu sau la malul unui iaz, ca și morile și pivele, este elocventă pentru a demonstra încercarea oricît de primitivă a înlocuirii unui procedeu manual printr-unul mecanic, în operația de pregătire a lînei. Astfel de torcătorii apar uneori în orașe, cum este cazul aceleia pe care o dobîndește Mihu Logofătul de la Petru Voevod, pe locul vechilor mori domnești de la Baia, în 23 aprilie 1448[1]; alteori, ele se găsesc pe un domeniu feudal, așa cum este aceea situată pe malul unui iaz, undeva pe lîngă Prut, din al cărei venit primește jumătate, Cernat Ploscarul[2]. Lucrul postavului — al pănurei — se făcea în mediul țărănesc, la sate, în unele cazuri în cantități care depășeau nevoile gospodăriei, astfel că putea fi și vîndut. Postavul, împreună cu pînza, jderii și helgii, alături de oale, blide, varză etc., apare printre mărfurile de vînzare a țăranilor din satul Negoești[3]. Imaginea acestui postav purtat de țăranii moldoveni, ne-o dă Verancius, care, descriind costumul țăranilor, remarcă portul unei îmbrăcăminți de pănură proastă, întunecată și păroasă[4]. Ea se asemăna probabil mult cu postavul țărănesc folosit pînă azi la confecționarea sumanelor în Moldova.

Fig. 1. — Catifea de mătase și fir din Muzeul mănăstirii Putna, sec. XV-XVI.

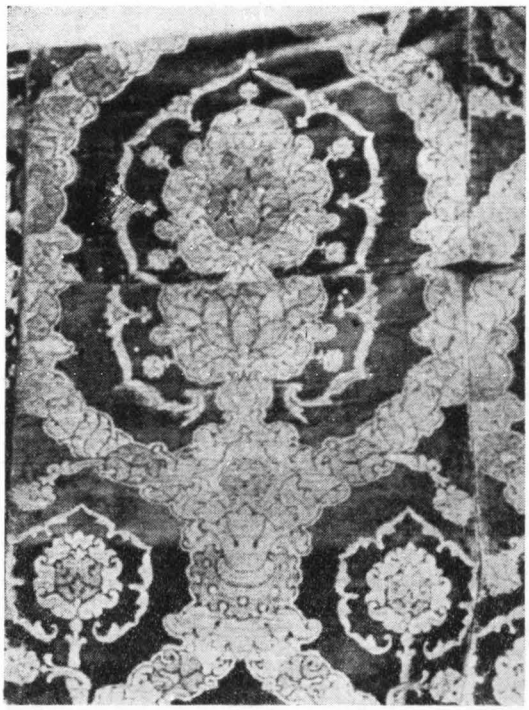
Prezența, pe marile domenii feudale, a pivelor de postav, daică a instalațiilor mecanice puse în funcție cu apă, avînd rostul unor prese pentru a îndesi și a da suplețe pănurei, implică producția pe o scară largă a postavului țărănesc. Este de subliniat că pivele de postav par a fi, pe marile domenii sau în orașe, aproape tot atît de numeroase cît și morile. Astfel știm că în orașul Baia existau două pive de bătut sumane, una este dată la 29 noiembrie 1443 mănăstirii Moldovița, împreună cu venitul a

---

[1] *D.I.R. Moldova*, sec. XIV—XV, vol. I, p. 228—229, p. 321, document din 15 sept. 1462.
[2] *Ibidem*, sec. XIV—XV, vol. I, p. 229—230.
[3] *Ibidem*, sec. XIV—XV, vol. I, p. 342—343.
[4] *Verancius*, în Papiu Ilarian, *Tesaur de monumente istorice*, III, p. 153.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trei mori[1], iar a doua o capătă Mihu Logofătul la 23 aprilie 1448[2]. În tîrgul Roman existau de asemenea astfel de instalații, care sînt date de Ștefan al II-lea Mitropoliei, la 12 aprilie 1458[3]. Pe domeniul feudal care se întindea în ținutul Covurluiului, pe Prut, Cernat Ploscarul primește de asemenea, prin dania din 15 iulie 1448, pive de sumane împreună cu mori și cu torcătoria de lînă amintită[4]. Este de remarcat că în afară de cele două denumiri indicate pentru pive, mai apare și acela de ștează, care pare a indica o instalație mai redusă, pe un domeniu mai puțin important, iar într-un caz apare chiar ca proprietate particulară țărănească. La 1473, într-o hotăr-



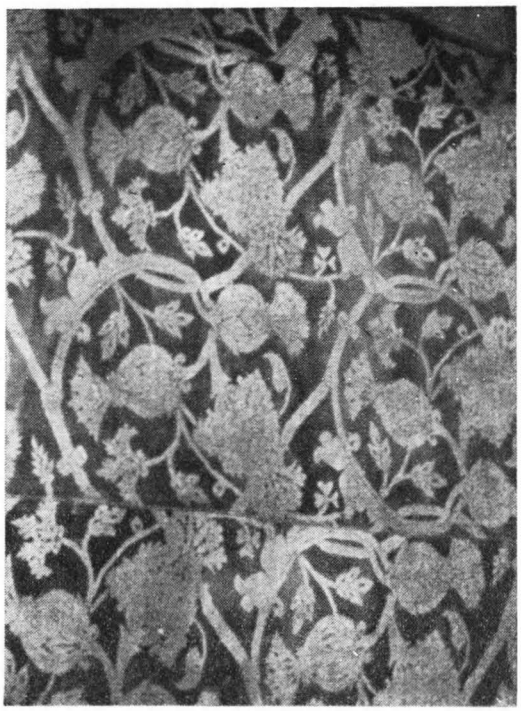


Fig. 2—3. — Catifele de mătase și fir din Muzeul mănăstirii Putna, epoca lui Ștefan cel Mare.

nicie este menționată « șteaza lui Vlașiu[5] », iar într-o danie din 1552 apare șteaza împreună cu stupa[6], fiind clar că este vorba deci de două lucruri deosebite. Pînă azi există două feluri de instalații, unele mai evoluate, pivele, iar în unele părți, în Munții Apuseni, șteze, care bat printr-un sistem de ciocane puse în mișcare de forța apei, postavul — pănura — de calitate mai bună; celelalte, vîltorile, la care se îndesesc țesăturile de calitate inferioară — țoluri[7].

---

[1] *D.I.R. Moldova*, sec. XIV—XV, vol. II, p. 201—202; sec. XVI, vol. I, p. 410—411, întărirea lui Rareș, la 17.IX.1545.

[2] *Ibidem*, vol. I, p. 228—229.

[3] *Ibidem*, p. 294—296.

[4] *Ibidem*, p. 229—230.

[5] *Ibidem*, nr. 470, p. 396—398 și sec. XVI, vol. I, p. 112—113.

La 20.IV.1491, Ștefan dăruiește mănăstirii Tazlău o serie de sate cu morile de la Stolnici pe Bistrița și cu ștezele și cu gîrlele (*D.I.R. Moldova*, sec. XIV—XV, vol. II, p. 158—159). La 31.XII.1518, Ștefăniță întărește mănăstiri Tazlău, satul Plopești pe Trotuș, cu mori și cu șteze la Trotuș (*D.I.R. Moldova*, sec. XVI, vol. I, p. 134—135).

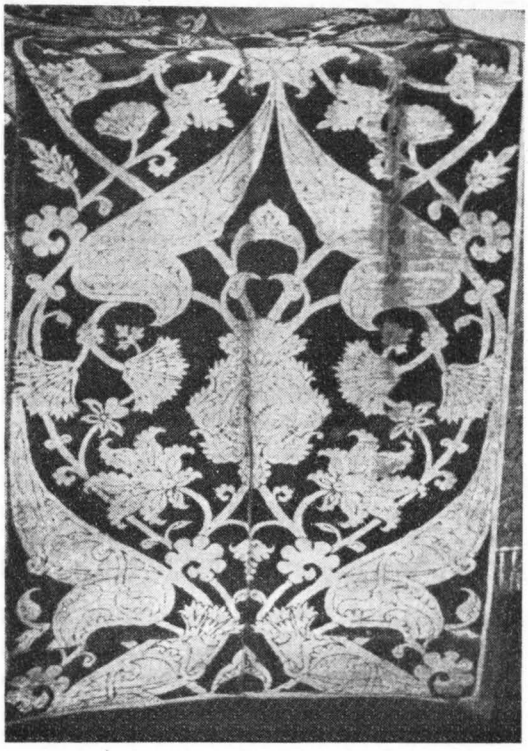
[6] *Ibidem*, vol. II, p. 3—4. La 1551, mitropolitul Grigore Roșca dăruiește mănăstirii Voroneț satul Mălin. cu « stupă și ștează în Topliță »; la 29. IV.1552 (*ibidem*, p. 26) dă satul Ostăpcani pe Bistrița cu șteze și cu stupe. La 15.II.1568, Lăpușneanu dăruiește mănăstirii Slatina satul Trusăști cu pive (*ibidem*, p. 175).

[7] Lucia Apolzan, *Portul și industria casnică tetilă în munții Apuseni*, București, 1944, p. 87—91.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Este foarte probabil că dintre cei doi termeni, în evul mediu, acela de stupă sau piuă să fi indicat o instalație mai mare, mai perfecționată și pentru o anumită calitate de postav — care se găsea în orașe și pe marile domenii feudale, iar ștezele să fi fost echivalente vîltorilor de azi, care sînt niște simple jghiaburi, terminate cu un vas mare în care se pune postavul de calitate inferioară, pentru a fi îndesat exclusiv prin forța apei.

Pînă azi, amintirea acestui postav țărănesc se păstrează în Moldova, cu numele de sucman sau suman, de la slavonescul sucno, care se dă și materialului din care



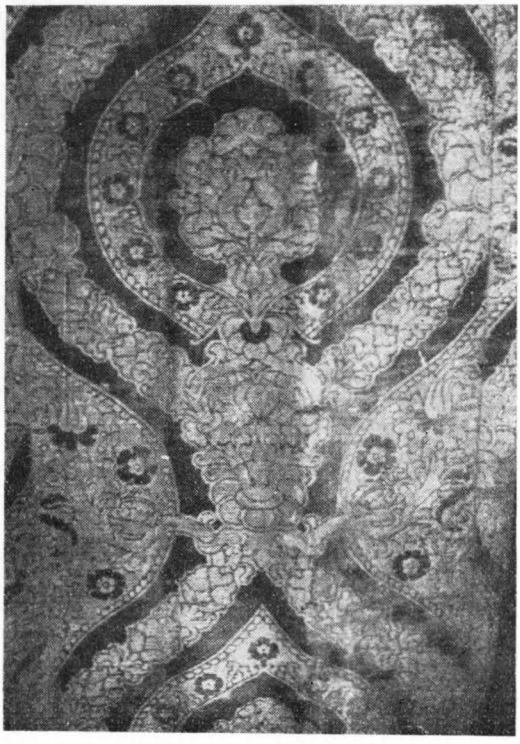


Fig. 4—5. — Catifele de fir și mătase din Muzeul mănăstirii Putna, sec. XV—XVI.

se face haina (sumanul), așa cum în Ardeal postavul țărănesc bobou a dat și numele hainei purtate în Făgăraș.

În afară de meșteșugul postăvăritului întîlnit pe moșiile feudale, existau de asemenea și la orașe, în această perioadă, postăvari specializați. În 1436, fiul unui croitor din Roman era trimis la Brașov să învețe meșteșugul tunderii postavului, ceea ce presupune un pas înainte în specializare, față de postăvarii obișnuiți [1]; în timpul lui Rareș este de asemenea menționat la Suceava un tunzător de postav *(pani rasor)* [2].

Despre țesăturile indigene de mătase — pînză de borangic — nu există nici o indicație anterioară sfîrșitului secolului al XVI-lea. La mănăstirea Suceviița, de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, la mănăstirile Secu, Agapia, Neamț, din plin veac al XVII-lea, se păstrează diferite țesături: fețe de mese și vestminte preoțești de boran-

[1] Hurmuzaki, *Doc.*, XV/1, p. 22; St. Pascu, *Meșteșugurile* ... p. 150.

[2] Hurmuzaki, *Doc.*, XV/1, p. 305; la 25.V.1528, Petru Rareș se plînge bistrițenilor de închiderea postăvarului Ioan din Suceava.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

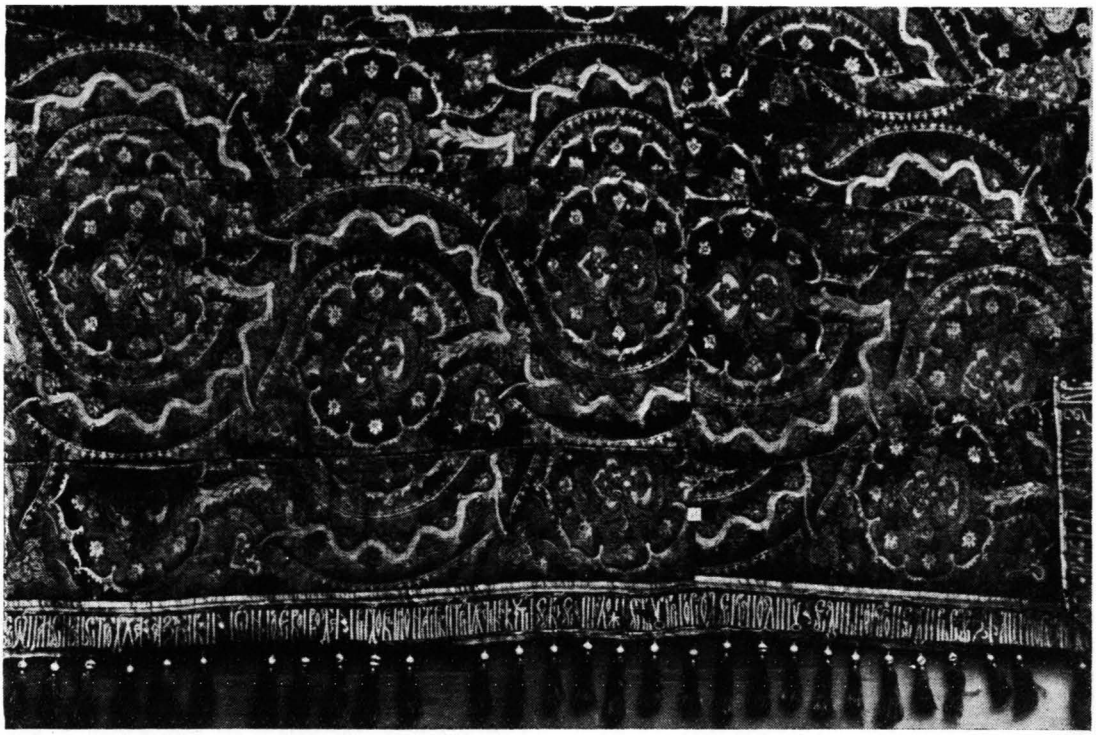


Fig. 6. — Catifea de fir și mătase dăruită de Neagoe Basarab mănăstirii Bistrița (reg. Pitești)

gic, țesute desigur în atelierele mănăstirești, care pînă azi au rămas cele mai rafinate producătoare ale acestui gen de țesături. Colorate în galben, roșu, mai rar în albastru, cu sucuri de plante, astfel de țesături reproduc la început modele mai vechi, mai ales orientale [1]. Produs și de țărance într-o fază mult mai nouă, borangicul va fi utilizat în deosebi la maramele fine, care dau atîta farmec și distincție costumului țărănesc din Oltenia și nordul Munteniei.

★

Deoarece producția țesăturilor locale era departe de a satisface cantitativ consumul populației sătești și orășenești, și calitativ cerințele tot mai rafinate ale clasei dominante, importul de postavuri, pînzeturi fine de in și mătăsuri este una dintre cele mai vechi și importante manifestări ale comerțului medieval pe teritoriul Țărilor Romîne.

În Dobrogea, aducerea țesăturilor bizantine — « de la Greci » — și a blănurilor rusești este semnalată încă din secolul al X-lea, în orașul Pereiaslaveț, renumitul centru economic de la Dunăre, care a încîntat pe cneazul de la Kiev Sviatoslav, venit aici în anul 969, în campania contra bulgarilor [2].

În mormintele de la Garvăn-Dinogetia, s-au găsit fragmente de îmbrăcăminte, țesături cu fir, probabil de proveniență bizantină [3].

---

[1] I. D. Ştefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, p. 48.

[2] Răspunsul dat de cneazul Sviatoslav mamei sale Olga: « Nu-mi place să stau la Kiev, vreau să trăiesc în Pereiaslaveţul de pe Dunăre. Acolo este miezul ţării mele, acolo se adună toate bunurile: de la greci, aurul, ţesăturile, vinul . . . din Rusia blănurile . . . ».

[3] I. Barnea, *Meşteşugurile în aşezarea feudală de la Garvăn*, „*S.C.I.V.*", 1955, an. VI, nr. 1—2, p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

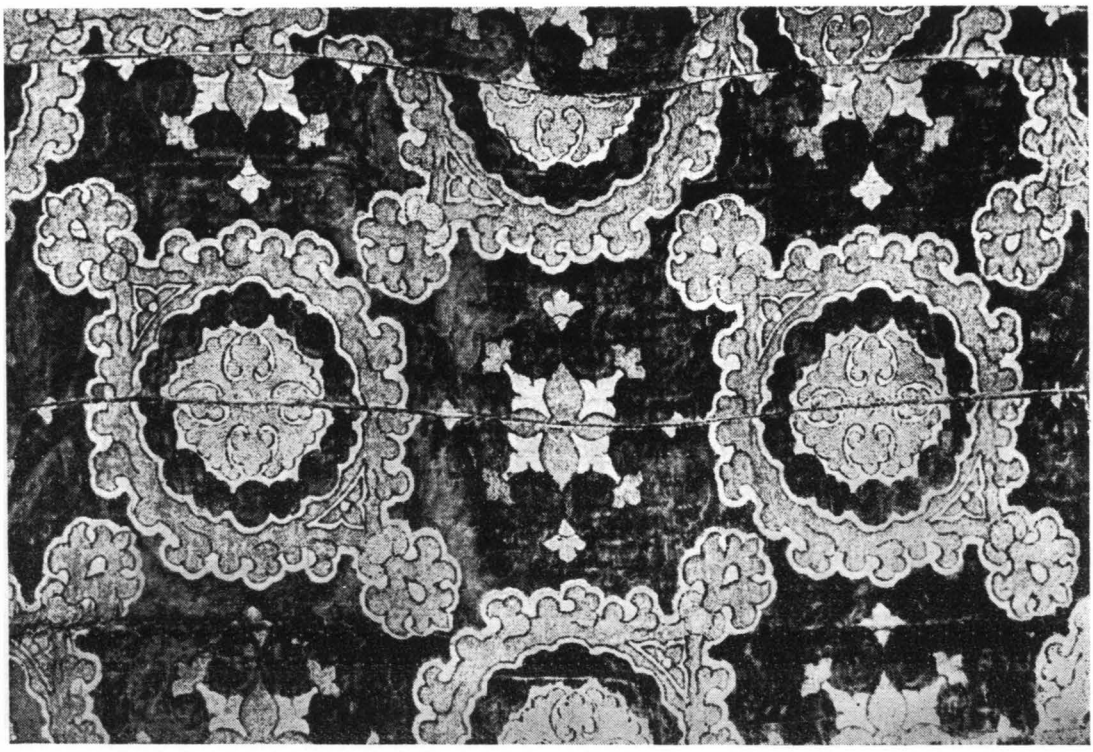


Fig. 7.—Catifea de fir și mătase de la mănăstirea Bistrița (reg. Pitești), sec. XV.

Viața economică, activă încă din veacul al X-lea la Dunăre și pe teritoriul dobrogean, se intensifică în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, cînd se stabilesc aici negutători italieni, mai ales genovezi. În ultima treime a veacului al XIII-lea, regiunea de la gurile Dunării, în care strălucea înfloritorul oraș bizantin Vicina, forma una dintre principalele baze de operații ale comerțului genovez, în care postavurile, mătăsurile, bumbacul și inul dețineau primul loc [1]. În vremea de cînd datează știrile în legătură cu comerțul genovez la Vicina, aducerea postavurilor în mari cantități era favorizată de o serie de împrejurări propice, care vor dispărea în secolele următoare. În această perioadă însăși viața meșteșugărească în Transilvania este cu totul redusă. Nici aici nu se produc încă postavurile, pînza, inul în fire, în cantități atît de mari încît să fie vîndute dincoace de Carpați; iar postavul de calitate inferioară exportat la sfîrșitul secolului al XIV-lea și în secolul al XV-lea este utilizat numai de țărănime și de orășenii săraci din Țara Romînească și din Moldova. De asemenea, la sfîrșitul secolului al XIII-lea, nu erau încă larg deschise drumurile marelui trafic comercial din Europa apuseană și centrală prin Brașov și Liov, către mare. Toate aceste împrejurări, unele locale altele internaționale, explică consumul atît de mare de postavuri aduse de genovezi, pe teritoriul de la nord de Dunăre.

În anul 1281, contractele care prevedeau trimiteri de postav de la Pera la Vicina, înregistrate de notarul Gabriele di Predono în cursul lunii iulie, reprezintă 126 de valuri; dar notarul acesta înregistra cel mult a zecea parte din activitatea negustorilor genovezi din Pera, deci cantitatea reală de postavuri se putea urca

[1] G. I. Brătianu, *Recherches sur Vicina et Cetatea Albă*, București, 1935, p. 46—51.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

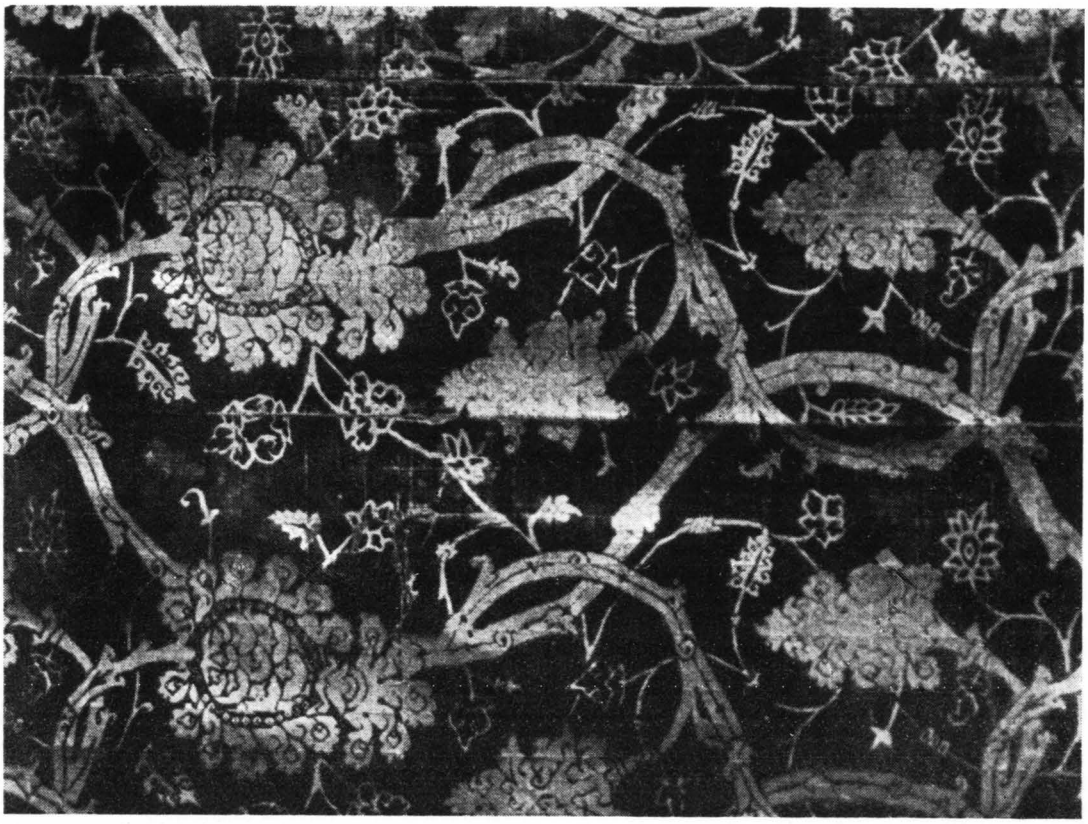


Fig. 8. — Catifea de fir, mătase și bumbac de la mănăstirea Bistrița.

la circa 1000 de valuri lunar [1]. Analiza calității și provenienței acestor postavuri, cît și a celorlalte materiale care se desfăceau pe piața Vicinei, merită un interes deosebit, pentru că duce la unele concluzii cu privire la nivelul civilizației feudale de pe teritoriul nord-dunărean. Din cele 31 acte înregistrate, 10 au ca obiect de schimb postavul lombard, care provenea din Florența [2]. Printre expeditorii de postav, din luna iulie a anului 1281 figurează Donato de Donati, unul dintre cei mai mari negustori de postavuri ai Florenței [3]. Într-un singur act se înregistrează și postavul francez, adică flamand [4]. În două cazuri apar țesături orientale, cendalul (sandalul) de Nicheia — o mătase fină — și becheranul, o țesătură subțire de in [5]. Bumbacul și sacii de in aduși de la Caffa completează inventarul mărfurilor, care ne interesează în legătură cu îmbrăcămintea [6].

Consumul acestor mari cantități de postav, italian și flamand, al mătăsurilor și țesăturilor de in fine, din Orient, este semnificativ și trebuie subliniat pentru că el implică existența în secolul al XIII-lea, pe teritoriul nord-dunărean, a unei clase stăpînitoare, ale cărei rafinate exigențe de lux și fast erau satisfăcute prin

---

[1] B. Cîmpina, *Despre rolul genovezilor la gurile Dunării în sec. XIII–XIV*, „*Studii*", 1953, I, p. 197–201; p. 215, nota 2.

[2] G. I. Brătianu, *op. cit.*, p. 49, anexe VI, VIII, XI, XII, XIV, XV, XVIII, XXIV, XXV, XXVIII.

[3] *Ibidem*, p. 48, nota 2.

[4] *Ibidem*, anexa XXII.

[5] *Ibidem*, anexe XX, XXIX.

[6] *Ibidem*, anexe XIII, XIV, XXXIV.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

importul acestor scumpe materiale de îmbrăcăminte. În al doilea rînd, aducerea unor astfel de postavuri însemna contactul direct, pe această cale, cu moda feudalității italiene și franceze, care era de altfel adoptată și de regii Ungariei și pe care o vom întîlni la curtea primilor Basarabi și a lui Mircea cel Bătrîn.

Deschiderea drumurilor internaționale de comerț avînd ca mari centre de desfacere Brașovul și Liovul, va avea ca urmare înlăturarea treptată a genovezilor din negoțul de postavuri europene. Aceștia vor păstra numai monopolul mărfurilor tătărești, bumbacul, mătăsurile și mirodeniile pe care liovenii le vor cumpăra pe piața Sucevei, capitala Moldovei, care se va dezvolta mai ales în secolul al XV-lea, ca etapă pe marele drum de comerț al Liovului. Concurența postavurilor aduse de la Liov la Suceava era atît de mare, încît prețul postavurilor la Suceava se stabilește la fel ca acela de la Liov. Negustorii lioveni izbutesc însă a îndepărta total pe genovezi de la acest comerț în secolul al XV-lea.

Tratatele comerciale încheiate la începutul secolului al XV-lea, în Moldova de Alexandru cel Bun cu negustorii lioveni și cu bistrițenii, iar în Muntenia cu brașovenii, constituie baza de plecare pentru cunoașterea materialelor folosite la îmbrăcăminte în ambele țări. Din aceste prețioase izvoare aflăm o serie de detalii cu privire la natura mărfurilor aduse, frecvența unora dintre ele, regimul vamal la care sînt supuse etc. Tot în aceste tratate sînt menționate și o serie de produse de îmbrăcăminte confecționate, a căror analiză mai atentă ne va duce la lămurirea unor aspecte ale costumului orășenesc. Pînza nu figurează în tratatul din 1408 cu liovenii [1], nici între mărfurile aduse de bistrițeni în Moldova [2]. Este foarte probabil că ea se aducea din Transilvania de către brașoveni, așa cum o dovedește confirmarea din 13 martie 1458 a privilegiului brașovenilor, a cărei primă formă s-a pierdut; actul prevede vînzarea cu cotul a pînzei [3].

În tratatul cu liovenii, reînnoit de Ștefan cel Mare la 3 iulie 1460, printre lucrurile mărunte figurează: pînza lituană, pînza de Krosno și pînza nemțească [4].

Țesăturile de lînă, postavurile, se pot grupa în două mari categorii: acele ardelene și acele aduse din regiunile renumite în Europa pentru fabricația postavului: Flandra, Silezia, Boemia.

Cel mai ieftin postav, care era desigur de întrebuințare curentă în îmbrăcămintea orășenilor săraci și a țărănimii, se aducea din Transilvania. Acest postav aspru și gros, cenușiu, care probabil că nu depășea în calitate postavul fabricat în gospodăria țărănească pînă azi, figurează în privilegiul lui Stibor [5] și este scutit de vamă, în cazul cînd cumpărătorul îl ia pentru el și soția sa. În confirmarea din 1458, a tratatului cu brașovenii, ca și în toate tratatele încheiate de domnii din Țara Romînească cu brașovenii, acest postav apare sub denumirea de bobou (бобоу), tradus în redactările latinești cu *pannus griseus* [6]. Termenul de bobou se păstrează pînă azi în țara Făgărașului, pentru a denumi o haină de postav [7]. Boboul, postavul

---

[1] M. Costăchescu, *Doc. Mold. înainte de Ștefan cel Mare*, Iași, 1932, vol. II, p. 630–633 (text slavon), p. 633–636 (text romînesc).

[2] Hurmuzaki, *Doc.*, XV/4, nr. IX, p. 7–8. Întărirea taxelor vamale obișnuite de către Stibor negustorilor bistrițeni, 21.VII. 1412.

[3] I. Bogdan, *Doc. lui Ștefan cel Mare*, vol. II, p. 261–265.

[4] *Ibidem*, vol. II, p. 272–276.

[5] Hurmuzaki, *Doc.*, XV/4, nr. IX, p. 7–8.

[6] Hurmuzaki, *Doc.*, XV/1, p. 8. Redactarea latină a tratatului lui Mircea cu brașovenii, din 25.VIII.1413.

[7] Aceeași utilizare a termenului cu care în evul mediu se denumea materialul, pentru însăși piesa de îmbrăcăminte, se întîlnește și în Moldova. Aici, vechiul termen de sucman sau suman, derivînd de la sucno, postav, a dat numele unei haine, dar în unele sate coexistă ambele înțelesuri, acela vechi de postav și acela mai nou de haină.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ardelean comun, este în primele veacuri de culoarea naturală a lînei, alb, negru sau cenușiu; în secolul al XVI-lea începe să fie și învîrstat.

La sfîrșitul veacului al XVI-lea și în secolul următor, brașovenii fac și postav colorat în roșu și albastru [1]. În afară de folosirea boboului brașovean în tot cursul secolului al XV-lea, îl vom întîlni în Țara Romînească și în Moldova și în veacurile următoare, mereu pentru îmbrăcămintea mulțimii — slujitorimea măruntă a curții, ostași și desigur tîrgoveții săraci. Alexandru Lăpușneanu, de pildă, se adresează în două rînduri bistrițenilor, pentru a-i procura 200 sumane fumurii, ca să le facă pomană de anul nou [2].

Începînd din secolul al XVI-lea, meșterii postăvari ardeleni își perfecționează produsele lor, fac chiar imitații de postavuri străine [3], dintre care unele sînt folosite și în Țările Romîne [4]. În secolul al XVII-lea, astfel de postavuri de calitatea cea mai bună, cu una sau două peceți, sînt împărțite în dar chiar boierimii la pași.

În afară de aceste postavuri ardelene circulau în Țara Romînească și în Moldova țesăturile de lînă aduse din Flandra, Silezia și Boemia.

Printre postavurile aduse de bistrițeni în Moldova apare postavul de Ypres (sau «franțuzesc», cum i se spune în tratatul lui Mircea cu brașovenii). Împreună cu postavul de Ypres, figurează postavul de Louvain, acela de Colonia și postavul polonez, care de fapt provenea din Silezia. În confirmarea tratatului cu brașovenii, din 1458, se mențin numai o parte dintre aceste mărfuri. Dispare de pildă postavul de Ypres, apare un postav de Buda, care de fapt era numai cumpărat de sașii de acolo, dar nu și fabricat la Buda, iar postavului «polonez» i se spunea de Cehia.

Aceste materiale erau desigur folosite pentru îmbrăcămintea curții domnești, a boierimii și chiar a negustorimii bogate. Este cunoscută de pildă, în timpul lui Vlad Dracul, omorîrea și jefuirea lui Zenval, «om bun al domniei mele» probabil un negețător din Tîrgoviște, care în drum spre Brașov este jefuit nu numai de sume mari de bani dar și de hainele de Ypria cu care era îmbrăcat [5].

În afară de aceste postavuri de circulație curentă, mai există o altă categorie, pe care o întîlnim izolat, sub formă de daruri sau cumpărături speciale ale curții. Astfel este postavul de Malines [6], sau postavul deosebit de scump pentru culoarea sa roșie, obținută cu cîrmîz, cocîrlatul (scarlatto) [7], precum și postavul de Anglia [8].

---

[1] St. Pascu, *Meșteșugurile*..., p. 143. Mihai Viteazu, la 1594, ia de la orășenii din Bistrița 110 teancuri de postav roșu (N. Iorga) *Doc. rom. din Arh. Bistriței*, I, p. 3—4.

[2] Hurmuzaki, *Doc.*, XV/1, p. 609. Scrisoarea adresată bistrițenilor la 6.XI.1564; *ibidem*, p. 617, scrisoarea din 17.VII.1566. Pentru numeroasele comenzi ale domnilor din Țara Romînească în sec. XVII, vezi N. Iorga, *Brașovul și Romînii*, București, 1905, p. 54—78.

[3] St. Pascu, *Meșteșugurile*..., p. 143.

[4] Carasia, Carisca, postavul caragin — era un astfel de produs ardelean, pe care-l găsim folosit și în Moldova și în Țara Romînească. Hurmuzaki, *Doc.*, XV/1, p.592, scrisoarea lui Lăpușneanu către bistrițeni pentru hainele curteanului său rămase acolo, printre care și o haină de carasie albă. În relatarea lui Sivori din Țara Romînească despre costumul poporului de mijloc, se amintesc hainele de lînă și de carisca. St. Pascu, *Petru Cercel și Țara Romînească, la sfîrșitul sec. XVI*, Cluj, 1944, p. 180.

[5] I. Bogdan, *Relațiile Țării Romînești cu Brașovul*, p. 81—82. Zenval este jefuit de 250 florini, 500 perperi, o pungă cu 300 aspri, sabie, spadă, inelul de aur și pălăria (șapcă, în text).

În tratatul lui Mircea cu brașovenii figurează postavul de Ypres care era comparat pentru finețea și supleța lui, cu pînza de păianjen, și era foarte apreciat în secolul al XIV-lea în toată Europa.

[6] La 1485, un sol vine de la Liov cu daruri la Ștefan cel Mare, între care și postav roșu «mecheliensis» (de Malines). Hurmuzaki, *Doc.*, II, 2, p. 403.

[7] N. Iorga, *Ist.Com.*, I, p. 84, Într-un zapis al unui boier muntean,Duca din Greci (1462—1463) printr-o serie de lucruri de îmbrăcăminte figurează și șase coți și jumătate de cocîrlat. I. Bogdan, *Relațiile cu Brașovul*, p. 298.

[8] Doamna lui Alexandru primea în dar, la 1419, postav de Anglia, care era noutate atunci în Moldova. *Studii și doc.*, XXIII, p. 291—292.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Astfel de materiale erau atît de apreciate și de scumpe în Țările Romînești în secolele XV și XVI, încît ele figurează în compunerea prețului, împreună cu sume de bani, în acte de cumpărarea unor proprietăți domnești sau boierești [1].

Între lucrurile mărunte aduse de lioveni, apare și un postav ieftin, hîrsul, de circulație mai mare desigur la oraș.

În afară de postavuri, dintre care unele erau țesute cu aur, imitîndu-le pe cele orientale, se mai aduceau de asemenea tot din Occident catifele, care figurează în documente sub denumirea de *pannus sciscis*, vilariu, urșinic sau barhat. Catifelele mai ales în a doua jumătate a secolului al XV-lea și în secolul al XVI-lea, cînd italienii se specializează în producția țesăturilor de mătase și fir, imitîndu-le pe acele orientale, se aduc mai ales din Italia.

O țesătură deosebit de fină și de scumpă, camelotul, făcută din păr de cămilă, figurează numai în tratatul lui Mircea cu brașovenii [2] într-un tratat comercial din 1424, sînt menționate pălării din lînă de cămilă [3]; camelotul apare de asemenea printre mărfurile care se găseau în vama Brașovului la 1507 [4] și e amintit pe dosul unei scrisori de la Radu cel Mare, unde sînt înșirate o serie de cumpărături [5]. În afară de camelot, printre mărfurile care vin de peste mare, « mărfurile tătărăști », aduse mai ales de genovezi, sînt mătăsurile. În tratatul din 1408 cu liovenii figurează mătasea, camha și tebenca. Camha (камхь) era o țesătură deosebit de prețioasă de mătase, uneori broșată cu aur, de origine chinezească, pe care au fabricat-o apoi persanii la Bagdad, Damasc etc.; într-o ultimă etapă, ea se lucra și de ciprioți și de greci la Constantinopol. De pe piața acestui oraș și a Famagustei, ea se aducea în mari cantități și în Occident, unde era foarte apreciată pentru hainele nobilimii [6].

La curțile domnești din Moldova și din Țara Romînească, ea era folosită împreună cu catifeaua țesută cu fir, pentru îmbrăcămintea luxoasă de ceremonie [7]. Din astfel de țesături sînt făcute costumele cu care sînt reprezentați domnii în tablourile votive din picturile murale. Ele erau decorate cu motive vegetale mari, vreji, palmete, flori de garoafă, de hiacint, fructe de rodiu etc. În afară de îmbrăcăminte, ele foloseau de asemenea în decorația interioară a palatelor și bisericilor [8]. Fragmentele de catifea de mătase cu fir, păstrate din haina lui Alexandru cel Bun,

---

[1] *D. I. R. Țara Romînească*, sec. XVI, vol. I, p. 42—44; p. 84—86. La 20.VI.1507, Radu cel Mare dă Glavaciocului o serie de sate și aminteşte satele mai vechi date mănăstirii de tatăl său Vlad, cumpărate pentru 200 florini ungureşti şi 16 coţi de postav de Iepreu şi pentru 24 coţi de postav aurit de Giura şi încă pentru 400 aspri. *Ibidem*, p. 83—84; la 30.VII.1512, Neagoe recunoaşte Bistriţei o serie de proprietăţi cumpărate de Oancea Pîrcălab de la călugărița Magdalena, pentru 4500 aspri şi 6 coţi de stofă de Londra şi 6 coţi de stofă de Mechlen (Malines).

[2] W. Heyd, *Histoire du Commerce du Levant*, Leipzig, 1923, vol. II, p. 702. Țesătură din păr de cămilă, originară din Asia Mică, de culoarea naturală a linei, uneori colorată. Către secolul al XIV-lea au făcut imitații și francezii din Cipru; s-au fabricat apoi la Reims și Amiens.

[3] În original « влъна каммхіва » (păr de cămilă). I. Bogdan, *Relațiile cu Brașovul*, p. 5, nota 6.

[4] Hurmuzaki, *Doc.*, XV/1, p. 176, 25.X.1507.

[5] Pe dosul unei scrisori de la Radu cel Mare (1496—1507) sînt înșirate o serie de mărfuri printre care și schamelot, în valoare de 5—17 florini. I. Bogdan, *Relațiile cu Brașovul*, p. 24—27. I. Bogdan, *op. cit.*, p. 231, nr. XXCII.

[6] W. Heyd, *op. cit.*, vol. II, p. 667. Havard, *Dictionnaire d'ameublement*, vol. I, p. 541 — 542.

[7] Între lucrurile boierului Duca din Greci, la 1462 - 1463, figurează o plapomă de camhă. I. Bogdan, *Relațiile Țării Romînești cu Brașovul*, p. 298. Între cele lăsate de un negustor ardelean în Moldova, la 1407, figurează o bucată de camocat. N. Iorga, *Ist. Com.*, I, p. 81. La 1481, Țepeluș trimite la Brașov oameni pentru camhă. I. Bogdan, *Relațiile Țării Romînești cu Brașovul*, p. 168. Camocatul figurează și într-o însemnare de vamă brașoveană. Hurmuzaki, XV/1, p. 176.

[8] I. Bogdan, *Doc. lui Ștefan cel Mare*, vol. I, p. 70. Iuga vistierul dăruieşte mănăstirii Moldovița două perdele de camhă de damasc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reprezintă probabil o astfel de țesătură prețioasă. Cafenie acum, de culoare roșie-vișinie altă dată, ea este decorată cu vreji, descriind un desen larg și împletiți cu frunze și flori [1].

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, țesăturile de mătase, cu motive florale alese, catifelele de mătase și brocardurile sînt de proveniență italiană, mai ales din atelierele vestite ale orașelor Genova și Florența.

În muzeul mănăstirii Putna se păstrează o bogată colecție de catifele de mătase țesute cu fir, de două feluri: unele plușate *(velours coupé)*, cu motivele țesute în fir, și altele buclate *(velours épinglé)*, la care motivele sînt create din această țesătură buclată, pe un fond neted de mătase sau fir. Unele dintre aceste prețioase materiale au fost destinate inițial să acopere mormintele domnești, așa cum sînt de pildă cele două superbe acoperitoare de mormînt ale lui Ștefan cel Mare și soției sale Maria Voichița [2]. Ambele sînt de *velours épinglé*, prima are un motiv complicat format din îmbinarea de palmete mari și mici, alternînd cu flori, ramuri și spini stilizați, cealaltă este decorată cu un vas oriental, din care se desprind ramuri de flori stilizate; o inscripție brodată formează un chenar în jurul lor. În afară de acestea există o altă serie de catifele, care inițial au fost haine, iar ulterior transformate în acoperitoare de altar, de tetrapod etc. La unele dintre ele, se distinge chiar croiala vechilor haine și modul cum ele au fost înnădite cînd li s-a schimbat destinația. Majoritatea sînt de culoare roșie-vișinie, decorate cu motive florale mari, formate din vreji și palmete încolăcite, închizînd între ele rozete, iar altele sînt flori de garoafă, de hiacint sau fructe de rodiu (fig. 1, 2, 3, 4, 5). Comparate cu exemplare din aceeași perioadă, păstrate în muzeele italiene, asemănarea este izbitoare, mergînd uneori pînă la o identitate de motive și compoziție [3]. Exemplare similare se găsesc de asemenea la mănăstirea Vatra Moldoviței, de la începutul secolului al XVI-lea, păstrate altădată în tainița bisericii [4]. La mănăstirea Bistrița existau astfel de țesături dăruite de Neagoe Basarab (fig. 6, 7, 8) [5]. Multe dintre scoarțele de lemn ale manuscriselor din secolele XV—XVI, sub ferecătura metalică, sînt învelite cu astfel de țesături.

Mătăsurile simple, fără fir, unele decorate cu motive florale mărunte, alese din țesătură, altele simple — atlazuri de culoare roșie-vișinie, verde, mai rar galbene sau cafenii, erau utilizate desigur în îmbrăcăminte, dar și ca fonduri pentru broderiile care împodobeau interioarele bisericilor și palatelor. Ele ne sînt cunoscute mai ales din broderiile păstrate destul de numeroase în Moldova veacului al XV-lea.

Sandalul, o mătase netedă, fină, de culoare roșie, era folosit mai ales pentru căptușirea hainelor boierești. Stofele de aur, «drappi d'oro», ca damaschinul sau șamalageaua, cu termenul turcesc, serasirul de aur etc. sînt aduse, ca și mătăsurile, într-o primă etapă din Orient, mai ales din Asia Mică, iar către sfîrșitul secolului

---

[1] Unele dintre aceste fragmente se păstrează în muzeul mănăstirii Bistrița, iar altele în colecția Secției de artă feudală a Muzeului de artă R.P.R.

[2] O. Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, Paris, 1925, nr. 91—92, p. 55—56, pl. XXXVII. Acoperămîntul de mormînt de la Ștefan: 1,64 × 1,52 m, iar al Mariei Voichița: 1,70 × 1 m.

[3] Ernst Flemming, *Das Textilwerk*, pl. 79; *idem*, *Textile Künste*, Berlin, p. 56—67.

[4] I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, album, pl. X, fig. 1 — 2; *idem*, *Le voile de calice brodé du monastère de Vatra Moldoviței*, în *L'art byzantin chez les slaves*, vol. I, Paris, 1930, p. 303.

[5] Sp. Cegăneanu, *Obiecte bisericești*, p. 51—55, fig. XXII—XXIV. Aceste țesături au fost recent aduse în colecțiile secției de artă feudală a Muzeului R.P.R., în cadrul tezaurului restituit de la Moscova. În biserica episcopală din Argeș se păstrează un fragment din tunica lui Neagoe Basarab, de catifea cu fir, decorată cu motive vegetale de culoare verde.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

al XV-lea, tot din Italia[1]. De aici se aducea de asemenea firul de aur atît de mult utilizat în broderia religioasă și civilă, cît și pentru nasturi, ciucuri, găitane etc. în costumul de curte din secolul al XV-lea.

În unele morminte de la Suceava au apărut, sub formă de fragmente reduse, țesături de fir cu mătase, și altele cu bumbac — broccatello — ceea ce dovedește că unele variante mai ieftine ale țesăturilor de fir pătrunseseră chiar în îmbrăcămintea boierimii mărunte de curte și tîrgoveților bogați ai orașului Suceava.

Țesăturile aduse din Orient, Italia, Flandra — între care cele mai valoroase erau desigur acele urșinicuri cu fir (catifele), brocardurile și stofele de aur (drappi d'oro) — constituiau ca și la Bizanț, o parte din avuturile domniei, reprezentînd o formă de tezaurizare, pe care o găsim alături de aceea în bani sau în giuvaere. Fără să cunoaștem detalii în legătură cu modul cum erau ținute, locul de păstrare, atribuțiile dregătorului care se ocupa de ele, aflăm totuși din izvoare de existența lor în vistieria domnească, atît în Țara Romînească cît și în Moldova. Astfel, cronica lui Ureche menționează că Ștefan cel Mare cînd a luat Cetatea Dîmboviței (1473), împreună cu fiica și doamna lui Radu, a luat « și toată avuția lui și vistieriile și veștmintele lui cele scumpe »[2]. Puțin după aceasta, în cursul tulburărilor din Țara Romînească, la 1479—1480, într-o scrisoare a lui Basarab cel Tînăr către brașoveni, acesta cere restituirea vistieriei și a porfirei[3].

Astfel de avuție a adăpostit Petru Rareș în Cetatea Sucevei, în care a pătruns prin trădare Soliman Magnificul în campania din 1538. Cu această ocazie, menționează Verancius, Soliman a luat cu sine nemăsurata vistierie îngropată în fundul cetății în niște buți de vin foarte mari, precum și « numeroase veșminte de lînă și mătase, toate încărcate cu aur »[4].

Aceste prețioase stofe constituiau de asemenea nu numai obiectul unor daruri, pe care domnitorii le primeau sau le ofereau ca răsplată sau distincție slujitorilor sau oaspeților, dar intrau în tributul plătit polonilor și mai tîrziu turcilor. Astfel, la 1435, în tributul oferit de Iliaș regelui polon nu este vorba numai de cai, boi și ceară, dar și de porfiră orientală[5]. Cu aproape un veac mai tîrziu, Ștefăniță, în peșcheșul sultanului, oferă blăni de sobol și de cacom și olosericum, țesătură de fir și mătase pe care la acea vreme negustorii moldoveni o căutau tocmai în Polonia și în Lituania[6]. Într-o relațiune italiană amintind domnia lui Iliaș, fiul lui Rareș, se menționează « *drappi d'oro* »[7].

În afară de stofe, blănurile scumpe sînt oferite de asemenea în dar de solii moldoveni. Solii lui Bogdan la Veneția, în 1506, aduc în dar dogelui, două legături de blăni de cacom și două blăni de rîs[8].

Trebuie remarcat că, mai ales la sfîrșitul secolului al XV-lea și în secolul al XVI-lea, cînd, după căderea Constantinopolei, comerțul italian încetează, se face tot mai mult simțită nevoia de stofe de mătase și aur (drappi d'oro) și de vilariu, materiale pe care italienii le aduceau într-o vreme mai timpurie din Orient, și apoi

---

[1] W. Heyd, *op. cit.*, vol. II, p. 709. I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, p. 47.

[2] *Cronica lui Ureche* (ed. P. P. Panaitescu, E.S.P.L.A., 1955), p. 90.

[3] I. Bogdan, *Relațiile cu Brașovul*, nr. CXXII, p. 151—152.

[4] Verancius, în Papiu Ilarian, *Tezaur mon. ist.*, III, p. 171.

[5] N. Iorga, *Ist. Com.*, vol. I, p. 93 (după Dlugosz).

[6] Hurmuzaki, *Doc.*, II/3, p. 708; N. Iorga, *Ist. Com.*, p. 112.

[7] Hurmuzaki, *Doc.*, II/1, p. 263.

[8] Solul lui Ștefăniță, Paicalas, aduce dogelui în dar o legătură de 40 soboli, primește în schimb cîțiva coți de damaschin (Hurmuzaki, *Doc.*, VIII, p. 45).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de acasă de la ei, mai ales din Genova și Florența. Ele pătrund acum mai greu pe calea comerțului, din care pricină constatăm că de fiecare dată cînd soli moldoveni sînt trimiși la Veneția, ei au, pe lîngă misiunea lor politică, și aceea de a procura stofe pentru domnie [1].

ДАННЫЕ ПО ИСТОРИИ ОДЕЖДЫ В МОЛДОВЕ (XV—XVI ВЕКОВ)

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Одежда господарей, высоких сановников двора, мелкого боярства, мещан и крестьян в феодальное время представляет собой обширную, весьма интересную и до сих пор слишком мало исследованную область, особенно важную для ознакомления с некоторыми сторонами социальной жизни. Со временем, появление исторического труда, посвященного румынской средневековой одежде и опирающегося на надлежащее использование старых археологических материалов и новых, все более обильных данных, как и многочисленных существующих иконографических источников и письменных сведений, несомненно поведет к установлению единого, общего воззрения на эту эпоху социальной жизни, могущего служить исходным пунктом для приемлемых заключений в области всеобщей истории страны в феодальный период.

Существующие материалы, связанные с изучением одежды, как например данные, касающиеся обращения и потребления на территории страны сукна западного производства в конце XIII в. и восточной парчи уже с XI в., указывает на уровень цивилизации румынского феодального класса в раннем периоде, предшествующем кристаллизации феодальных государств Валахии и Молдовы. О росте этой цивилизации в XIV, как и в XV вв. свидетельствует усиленное обращение разнообразных принадлежностей европейской одежды, процветание ремесел, связанных с изделием одежды, и выдающаяся роскошь и художественность, проявившаяся в ее украшениях. Эпоха XIV и XV вв. вырисовывается таким образом как главный момент процветания румынской феодальной культуры, вскоре осужденной к упадку, последующему за установлением турецкого владычества. С другой стороны, более внимательный разбор письменных источников — документов, касающихся внутренних дел страны, таможенных тарифов, впечатлений путешественников и т. д., как и результаты новейших археологических исследований (средневековое кладбище XIV—XVI вв. в Сучаве), использованных в настоящем изложении, бросают свет на некоторые особенности одежды и быта мелкого боярства и мещан, чье прошлое в Валахии и Молдове так мало известно. Настоящее исследование ставит себе, между прочим, задачей проследить связь, существующую между крестьянской и феодальной одеждой, что может повести к выяснению происхождения целого ряда ценных декоративных мотивов, сохранившихся и поныне в реестре орнаментов народного искусства.

Далее, производится подробный анализ материалов, употребляемых на одежду, причем особенным вниманием пользуются местные изделия, созданные в домашнем быту или же происходящие из мануфактурных производств молдовских городов. Там же рассмотрены различные шерстяные, бархатные и парчевые ткани, ввезенные с запада и доставленные из Фландрии, Флоренции и т.д. крупными итальянскими торговцами в города, расположенные у устьев Дуная, а в XV в. привезенные сухим путем из средней Европы львовскими купцами. Эти товары занимают в торговле Румынских стран особенно важное место, так как представляют, наряду с восточными шелковыми тканями и парчей, привозимыми морским путем теми же итальянскими торговцами и известными под названием «татарские товары», главные материалы для одежды господствующего класса и богатого

[1] Solii trimiși de Ștefan cel Mare la 1501, la Veneția, cumpără printre altele « brocart de aur și mătase și juvaere pentru curte » (vezi « Arhiva », Iași, IX și I. Nistor, *Handelsbeziehungen*, p. 201. Solii trimiși sînt găsiți rău îmbrăcați; ei primesc haine de la venețieni și titlul de cavaler). Solii lui Bogdan la Veneția la 1506 au și misiunea de a cumpăra postav de aur și de mătase și juvaere pentru « marele domn din țara lor ». Iar trimișii lui Ștefăniță la Veneția, în 1519, care la audiență purtau haine din postav de aur, capătă damaschin « lionato » (Hurmuzaki, VIII, p. 45).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

купечества. Столица Молдовы Сучава является главным центром снабжения и местом продажи этих разнообразных и драгоценных товаров, весьма ценимых при молдовском дворе.

Главы, посвященные ремеслам, связанные с изготовлением одежды, описанием ее составных частей и ее украшениями, пополнят в очередном исследовании картину феодальной одежды в Молдове в эпоху XV и XVI вв., представляющую период расцвета молдовского искусства и молдовской цивилизации.

DONNÉES SUR L'HISTOIRE DU COSTUME EN MOLDAVIE AUX XVe ET XVIe SIÈCLES

(RÉSUMÉ)

Le costume des souverains, des grands dignitaires de la cour, de la petite noblesse et des citadins aussi bien que celui des paysans, de l'époque féodale, constitue un vaste et intéressant domaine, particulièrement important pour la connaissance de certains aspects de la vie sociale, qui n'a encore été que peu étudié. Dans le cadre d'une future histoire du costume des pays roumains au moyen âge, la mise en valeur des nombreuses sources iconographiques et des renseignements écrits existants, en raison du matériel archéologique ancien et récent — ce dernier de plus en plus abondant — fournirait une image d'ensemble unitaire de ce chapitre de la vie sociale, permettant de tirer certaines conclusions valables pour l'histoire générale de la Roumanie à l'époque féodale.

Les renseignements que l'on possède au sujet du costume, tels ceux qui ont trait à la circulation et à la consommation sur le territoire roumain des draps de provenance occidentale, à la fin du XIIIe siècle, et à celles des soieries et tissus brochés d'or orientaux, dès le XIe siècle, témoignent du niveau de civilisation de la classe féodale roumaine à une époque réculée, antérieure à la cristallisation des Etats féodaux de Valachie et de Moldavie.

L'étude des matériels d'habillement, de l'épanouissement des métiers qui y ont trait, ainsi que du luxe et du caractère artistique de l'ornamentation du costume, révèle le développement de cette civilisation aux XIVe et XVe siècles. Les XIVe et XVe siècles apparaissent ainsi comme une époque de plein épanouissement de la civilisation féodale roumaine que la domination ottomane fera bientôt déchoir. Par ailleurs, un examen attentif des sources écrites (documents intérieurs, tarifs douaniers, impressions de voyage, etc.) ainsi que les résultats des dernières investigations archéologiques (cimetière médiéval des XIVe—XVe siècles de Suceava), qui ont servi pour cette étude, éclairent certains aspects particuliers du costume et de la vie de la petit noblesse et des citadins de Valachie et de Moldavie, dont le passé est si peu connu. Une autre question que cette étude soulève est celle des rapports du vêtement paysan et du vêtement féodal, susceptibles d'expliquer toute une série de motifs décoratifs de grande valeur, conservés jusqu'à nos jours dans le répertoire d'ornements de l'art populaire.

La seconde partie de l'étude analyse en détail les matériels d'habillement, tout en insistant sur les produits locaux de l'économie domestique et des manufactures des villes moldaves. Ce même chapitre énumère les tissus variés, étoffes de laine, velours et tissus lamés d'or, importés d'occident, qui atteignaient les villes des embouchures du Danube, au début, par l'entremise des négociants italiens qui les importaient des Flandres, de Florence, et puis, au XVe siècle, par celle des négociants de Lwow, par voie de terre, à travers l'Europe centrale. Ces tissus jouent un rôle particulièremet important dans le commerce des pays roumains. Ils constituaient, en effet, les principales matières du vêtement de la classe dominante et des riches négociants, de pair avec les soieries et les tissus lamés orientaux, que les documents désignent du nom de « marchandises tatares », également importées par les négociants italiens par mer. Suceava, capitale de la Moldavie, est le principal centre du commerce de ces marchandises variées et précieuses, fort estimées à la cour moldave.

D'autres chapitres, consacrés aux métiers touchant à l'industrie du vêtement, à la description des différentes parties du costume et de ses ornements, feront l'objet d'une étude ulterieure destinée à donner une image complète du costume féodal dans la Moldavie des XVe et XVIe siècles, période d'épanouissement de l'art et de la civilisation moldaves.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CÎTEVA DATE CU PRIVIRE LA ILUSTRAȚIA MANUSCRISELOR ROMÎNEȘTI ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

— RUPEREA DE TRADIȚIE —

de E. LĂZĂRESCU

Oricine vede — fie chiar numai în treacăt — un număr mai mare de vechi manuscrise romînești ilustrate, din diferite epoci, va trebui să facă două constatări: mai întîi că există o incontestabilă unitate de stil între cele mai vechi ilustrații de manuscrise, începînd cu primele cunoscute și sfîrșind cu cele ale secolului al XVII-lea; apoi că există o deosebire bine marcată între acestea și cele aparținînd secolului al XVIII-lea și primei jumătăți a celui următor.

Este deci evident că, în cursul celui de-al XVIII-lea secol, s-a produs o schimbare în chipul de a ilustra manuscrisele, schimbare ce nu s-ar putea explica numai prin evoluția lentă și normală a stilului tradițional.

Desigur, în stadiul actual al cercetărilor privitoare la vechea noastră artă în general — și la ilustrația manuscriselor în special — ar fi aproape cu neputință să se îmbrățișeze într-un singur studiu de sinteză *toate* aspectele acestei schimbări și — mai ales — să se arate toate cauzele ce au determinat-o. Mai sînt necesari încă ani de răbdătoare cercetări cu caracter monografic și de minuțioase comparații cu arta altor popoare, înainte de a se putea da un răspuns complet și definitiv tuturor întrebărilor ce se nasc cu privire la schimbarea mai sus amintită. Ni se pare că, totuși, pînă atunci, a cerceta unele dintre aspectele particulare și a da în această privință unele răspunsuri parțiale — fie ele chiar cu caracter ipotetic — nu poate fi lipsit de interes.

O asemenea cercetare parțială încercăm în rîndurile de față.

Înainte de a intra în însuși obiectul cercetării noastre — studiul unora dintre aspectele abaterii de la stilul vechii tradiții, abatere ce intervine în secolul al XVIII-lea ni se pare necesar să examinăm în ce constă această tradiție.

Deosebirea cea mare între vechea noastră pictură bisericească — fie ea murală, fie miniatură de manuscris[1] — și cea de astăzi, vine din faptul că însuși scopul pe care-l urmăreau zugravii de odinioară era cu totul altul decît cel urmărit de pictorii

[1] « Nu numai că subiectele sînt aceleași, dar și spiritul este același. Spiritul unei epoci se oglindește tot așa de bine într-o pagină de pergament, de hîrtie, pe care este înfățișat un subiect sacru sau unul de imaginație, ori este făcut un portret, ca în orice pictură . . . Ar trebui, prin urmare, ca miniatura care nu se desparte de pictură decît în ce privește foarte puține detalii de tehnică, să fie pusă la un loc cu pictura, fiindcă este exact același lucru . . .». N. Iorga, *Vechea artă religioasă la romîni*, Vălenii de Munte, 1934, p. 91–92.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de azi. Căci artiștii de odinioară nu redau lumea înconjurătoare, pămîntească, văzută; ci doreau să sugereze o lume despre care nu se putea afla ceva decît în cărțile sfinte, o lume neîncadrată în spațiu și veșnică, în afară de timp. Orice ființă omenească socotită că a putut să treacă pragul acestei lumi își pierdea prin aceasta caracterul

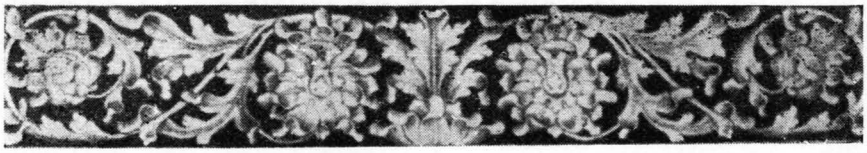


Fig. 1. — Anonim. Frontispiciu (desen în peniță). Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 3314, p. 81 recto.

ei omenesc și pămîntean; ea era socotită ca fiind în afară de spațiu și de timp. Tocmai prezentarea unor astfel de ființe — sfinții — era scopul principal al artei zugravilor.

Dacă acesta era scopul și dacă aceasta era problema, la ce bun s-ar fi urmărit în vechea noastră artă redarea îngrijită a perspectivei —sugerare a spațiului tridimensional pe o suprafață (spațiu cu numai două dimensiuni)? La ce bun s-ar fi dat atenție gestului — expresie nemișcată a mișcării, desfășurată în spațiu și timp? Cu cît mai fericită ar fi fost rezolvarea acestor probleme, cu atît s-ar fi îndepărtat mai mult artistul de scopul propus.

Indiferent de originile atît de depărtate și atît de discutate ale artei bizantine, din care pornește și vechea noastră artă, pictura noastră de pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea ajunsese a fi un limbaj convențional menit să sugereze, cu elemente luate din lumea concretă, cealaltă lume, cea în afară de spațiu și timp.

Simplă transpunere în limbaj plastic a cărții bisericești, pictura veche bisericească — și în special ilustrația cărții de cult manuscrise — ajunge să împrumute ceva din imuabilitatea textului acesteia. A inova în ilustrarea cărții de cult nu este desigur o imposibilitate; dar este o îndrăzneală aproape tot atît de mare ca și aceea de a introduce sau modifica ceva din cuprinsul liturghiei, de pildă. Se poate spune că inovația intervine în ilustrația manuscriselor cu cuprins religios — singurele de altfel care, vreme de veacuri, s-au bucurat de cinstea unei ilustrații—mai mult inconștient, pe nesimțite, decît voit. Și fiecare asemenea măruntă modificare în prezentarea

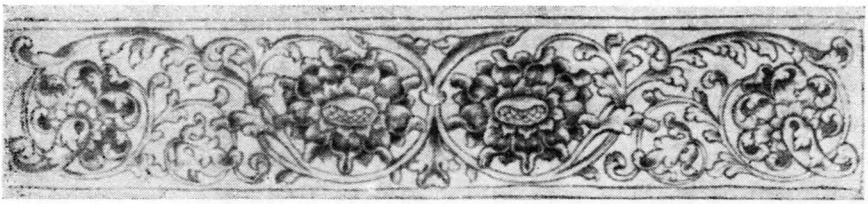


Fig. 2. — Anonim. Frontispiciu (desen în peniță). Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 3314, p. 222 recto.

plastică a textului prin ilustrație corespunde unei modificări în chipul de interpretare al acestuia.

În asemenea condiții, nu este de loc de mirare că tradiția se păstrează atît de puternic vreme de secole.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sfîrșitul secolului al XVII-lea marchează momentul unei mari prefaceri în biserica romînească: limba romînă se strecura în biserică — niciodată acceptată oficial, ci numai tolerată în mod tacit — ca limbă în care se putea sluji. Pătrunderea limbii romîne în slujba bisericească însemna, bineînțeles, pătrunderea ei și în cartea de cult, manuscrisă sau tipărită. Faptul că o asemenea abatere de la tradiție era tolerată în ce privește textul acestei cărți, arăta că și în privința ilustrației o asemenea desprindere de tradiție este cu putință. Se crea astfel *posibilitatea inovației.*

Inovația însăși avea să vină și ea, tot ca urmare a unor evenimente petrecute în secolul al XVII-lea, dar numai treptat, în cursul celui următor.

Fig. 3. — Popa Floreà. Erupție a unui vulcan (desen în peniță). Bibl. Acad. R.P.R., *ms. rom., nr. 2344, f. 26 verso.*

Fig. 4. — Popa Florea. Stăpînitor (desen în peniță). Bibl. Acad. R.P.R., *ms. rom., nr. 2344, f. 40 verso.*

Avîntul pe care-l luase tiparul în țările noastre pe la mijlocul veacului al XVII-lea avea să înrîurească profund asupra soartei manuscrisului în genere și ca urmare, bineînțeles, și asupra celei a ilustrației lui. Și la noi ca pretutindeni — ba chiar la noi mai mult poate decît în alte părți[1] — cartea tipărită fusese privită la început cu oarecare bănuială dacă nu chiar cu teamă. Numai în secolul al XVII-lea tipăritura, patronată de domn și garantată de ierarhia bisericească, a ajuns să dobîndească încrederea tuturor și să pătrundă pretutindeni. Nu numai ieftinătatea ei în raport cu manuscrisul a dus la acest rezultat, ci și faptul că ea putea fi considerată cu mult mai corectă decît manuscrisul. Textul acestuia copiat și recopiat, ajunsese treptat să conțină din ce în ce mai multe greșeli. Dimpotrivă, cu textul ei cu grijă restabilit de către cei mai buni cărturari ai vremii, avînd girul domniei și al autorității bisericești, cartea tipărită oferea garanția celei mai mari corectitudini cu putință în acea vreme. Îndreptățită astfel la încredere din partea contemporanilor, cartea aceasta nouă tipărită, înlocuiește treptat în biserică, pe cea veche, manuscrisă.

---

[1] Tipăriturile coresiene au fost bănuite de către contemporani — şi nu fără dreptate — că ar pregăti calea propagandei protestante — cf. N. Cartojan, *Istoria literaturii romîne vechi*, Bucureşti, 1940, vol. I, p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dar mai înainte, tocmai manuscrisul folosit în biserică fusese socotit ca singurul ce merita o ornamentație bogată și o ilustrare prin miniaturi a conținutului său. Lipsit de această principală rațiune de a fi, manuscrisul ilustrat nu dispare însă. Din cînd în cînd — din ce în ce mai rar însă — cîte un evangheliar manuscris sau cîte un liturgher bogat ilustrat mai apare și în secolul al XVIII-lea. Alteori, din sărăcie sau din imposibilitatea de a se mai putea procura o carte tipărită, un caligraf mai copiază asemenea cărți de cult, de cele mai multe ori după un text

Fig. 5. — Protoierei Mihail și Policarp Strilbitchi. Soarele (gravură în calindar pe 112 ani, Iași (1785, p 221). Bibl. Acad. R.P.R., *ms. rom., nr. 2640, f. 82 verso.*

Fig. 6. — Anonim. Soarele (desen în peniță). Bibl. Acad. R.P.R., *ms. rom., nr. 2640, f. 82 verso.*

tipărit. Dar aceste manuscrise cu mult mai modeste, cu mult mai sărace în podoabe și în ilustrație, formează excepția, nu regula generală ca mai înainte. După o lungă luptă, manuscrisului nu-i mai rămînea la începutul secolului al XVIII-lea decît rolul de a păstra și reproduce operele de circulație redusă: cele de comentar teologic, cele cuprinzînd învățături morale și — în sfîrșit — modesta literatură a vremii, cărțile populare și operele cu caracter istoric, în scurt, ceea ce refuza să primească tiparul. Manuscrisul ajunsese astfel «ruda săracă» a cărții tipărite.

Deposedat de ceea ce fusese odinioară însăși rațiunea sa de a fi și titlul său de glorie, deposedat de domeniul cărții de cult, manuscrisul sărăcește și ca ornamentație și ca ilustrație, ajungînd chiar să schimbe și litera folosită. Frontispiciile policrome după veche tradiție sînt din ce în ce mai rare; inițialele ornate nu-și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai desfăşoară luxurianta floră ce şerpuia pe marginea, sau printre rîndurile textului. Ilustraţia policromă îşi găseşte pentru o bucată de vreme refugiu, fie în acele lucrări care, prin însăşi natura lor, sînt destinate să rămînă în exemplare unice, ca pomelnicele de pildă, fie în alte domenii, ca împodobirea hrisoavelor solemne, atît de rare în secolul precedent. Însăşi litera acestor noi manuscrise este alta; în locul semiuncialei de odinioară, cursiva repede scrisă, măruntă şi elegantă, atît de caracteristică secolului al XVIII-lea, se răspîndeşte peste tot.

Fig. 7. — Protoierei Mihail şi Policarp Strilbitchi. Marte (gravură în calendar pe 112 ani, Iaşi, 1785, p. 245). Bibl. Acad. R.P.R., *cărţi vechi rom., nr. 484.*

Fig. 8. — Anonim. Marte (desen în peniţă), Bibl. Acad. R.P.R., *ms. rom., nr. 2640. f. 90 verso.*

În schimb devine acum din ce în ce mai bogată ilustraţia, atît de rară înainte, a manuscriselor de comentar teologic sau de învăţături morale. Dar de aici înainte nu mai poate fi vorba nici de aurul răspîndit odinioară cu atîta dărnicie pe paginile manuscrisului de cult, nici de bogăţia de culori şi de nuanţe a epocelor precedente.

Ilustraţia manuscriselor capătă astfel un nou aspect.

★

Unde puteau găsi izvor de inspiraţie maeştrii ilustratori ai acestor manuscrise noi, din secolul al XVIII-lea?

Alungarea manuscrisului din domeniul cărţii de cult este una din cauzele părăsirii ornamentaţiei şi ilustraţiei policrome, dar desigur, nu singura. Victoria tiparului asupra manuscrisului are şi un efect direct asupra ilustraţiei lui.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. – Grigore și Sandu tipografi. Foaie de titlu (titlul e completat cu mîna). Bibl. Acad. R.P.R., *ms. rom., nr. 1468, f. 1 recto.*

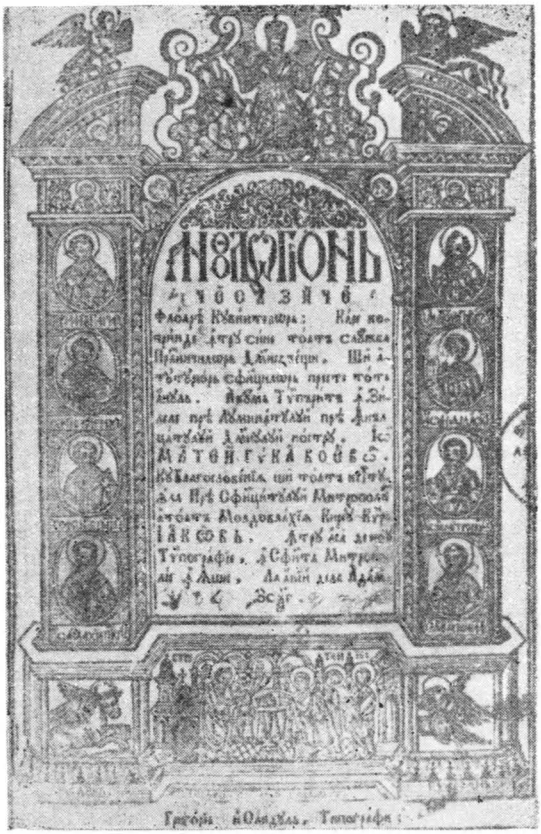


Fig. 10. — Grigore și Sandu tipografi. Foaia de titlu a Antologhinului de la Iași, 1755. Bibl. Acad. R.P.R., *cărți vechi rom., nr. 293.*

Cartea tipărită se bucură acum de un prestigiu netăgăduit: ea este copiată, tradusă, luată drept model nu numai în ce privește textul, dar și în ce privește ilustrația și ornamentația lui. Cînd se traduce sau se copiază o carte se reproduc și acestea. Căci cartea este un întreg ce nu poate fi despărțit.

Atunci cînd, spre exemplu, «arhimandritul Ghenadie, proigumnul cozan» traduce, la 1747, din «moscovitica limba» (sic) o carte de învățături morale numită Ἠθικὰ ἱεροπολιτικὰ sau *Filozofia învățătoare de obiceiuri...*[1] cel ce ilustrează această operă, Popa Florea, dascălul de slovenie de la Sf. Gheorghe Nou, unul din cei mai neobosiți ilustratori de manuscrise din secolul al XVIII-lea la noi[2], copiază — întrebuințînd tehnica ce putea reda mai bine aspectul gravurii originale: desenul în peniță — ilustrațiile ce împodobeau tipăritura kieveană, imitate la rîndul lor după un original occidental[3]. Uneori fidelitatea cu care Popa Florea reproduce

[1] Biblioteca Academiei R.P.R., ms. romînești, nr. 2344. Cum toate manuscrisele ce le vom cita de aici înainte aparțin aceluiași fond din Biblioteca Academiei, vom cita numai numărul manuscrisului, subînțelegîndu-se că face parte din fondul de manuscrise romînești al acestei instituții.

[2] Numele lui apare în diferite forme: Flor, Floru, Floria, Florea. Pentru puținele date biografice cunoscute și pentru opera lui, cf. I. Barnea, Un miniaturist romîn din secolul XVIII Popa Flor, București, 1949, 24 pag. (extras din *Biserica Ortodoxă Romînă*, 1948, LXVI, nr. 11—12).

[3] O însemnare pe prima foaie a manuscrisului ne informează că traducerea s-a făcut după o tipăritură kievană ilustrată, editată de mănăstirea Pecerscaia în anul 1712. Nu am putut vedea această tipăritură, și nici n-am putut obține informații asupra ei din vreo bibliografie, Biblioteca Academiei R.P.R. neposedînd nici o bibliografie a cărții ruse în care să se cuprindă epoca de la începutul secolului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

modelul său este evidentă, ea mergînd de la redarea detaliilor de costum occidental[1] pînă la transcrierea titlurilor ruseşti ale gravurilor (fig. 3)[2]. Alteori însă este evident că el traduce textul, transformă şi adaptează desenul. Astfel, de pildă, «stăpînitorul» (fig. 4) ce ilustrează capitolul intitulat «Supunerea la stăpînire» nu este — cu toată explicaţia în limba rusă ce-l însoţeşte — decît un domn fanariot din Ţara Romînească, de la mijlocul secolului al XVIII-lea[3].

Dacă în acest caz este cu neputinţă să facem comparaţia cu îndepărtatul original, sînt altele mai fericite în care ea este cu putinţă. Aşa se întîmplă, spre exemplu, cu un manuscris[4] ce conţine transcrierea unui «Calendar pe 112 ani» tipărit la Iaşi în 1785 şi împodobit cu ilustraţiile gravorilor protoierei Mihail şi Policarp Strilbitchi[5] (fig. 5 şi 7). Reproducerea gravurilor s-a făcut şi aici tot prin desene în peniţă şi nu este totdeauna absolut fidelă în ce priveşte detaliile: chenarele au fost eliminate, ca şi o parte dintre elementele accesorii ale compoziţiei însăşi. Dar — fapt care arată pînă unde mergea respectul oamenilor din acea vreme faţă de litera scrisă — autorul desenelor a păstrat nu numai toate titlurile în limba rusă ale unora dintre gravuri[6], ci şi iscăliturile gravorilor, deşi acestea apăreau pe unele dintre elementele accesorii eliminate, în ilustraţia manuscrisului (fig. 6 şi 8). În aceste cazuri, iscăliturile rămîn izolate în albul paginii, cam pe la locul unde se aflau în gravuri.

Fig. 11. — Grigorie şi Sandu tipografi. Isus (gravură). Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 1464, f. 1 verso şi identic în Apostolul din Iaşi, 1786, p. 3 nepaginată. Bibl. Acad. R.P.R., 333 cărţi vechi. rom., nr. 296.

Dacă în aceste două cazuri s-ar putea crede că încercarea de redare prin desenul în peniţă a gravurilor din tipăritură este urmarea oarecum necesară a copierii sau traducerii textului, nu tot printr-o asemenea imitare servilă a originalului se poate explica apariţia a numeroase iniţiale ornate, frontispicii şi chiar ilustraţii în care influenţa cărţii tipărite e evidentă, în manuscrisele unor opere ce nu văzuseră niciodată lumina tiparului. Răspîndirea pe care o au acum în manuscrise frontispiciile în care vrejurile şi florile se detaşează în alb pe un fond negru de formă dreptunghiulară, ale cărui laturi sînt dublate de o linie neagră[7] (fig. 1) şi cea a

---

[1] Costumele apusene apar aproape peste tot, alături de cele de fantezie; detalii de costum care sînt evident ruseşti, mai rar, ca spre exemplu la f. 34vo. Cf. Barnea, *op. cit.*, p. 4 şi fig. 2.

[2] f. 26vo şi f. 40vo.

[3] f. 40vo.

[4] Ms. rom., nr. 2640.

[5] I. Bianu şi N. Hodoş, *Bibliografia romînească veche*, 1508—1820, II, Bucureşti, 1910, nr. 484, p. 301—302.

[6] Oare fidelitatea faţă de model sau necunoaşterea limbii ruse l-a făcut pe desenatorul romîn să nu corecteze titlul evident greşit ce însoţeşte gravura reprezentînd soarele (p. 221 a tipăriturii — f. 82 a manuscrisului)?

[7] Ms. rom., nr. 3314, f. 81ro şi 81vo spre exemplu. Scopul ce ne-am propus aici fiind urmărirea ilustraţiei şi nu a ornamentaţiei, o listă completă a acestor ornamente ar fi în afară de subiect.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

inițialelor ornate realizate tot în alb pe negru, sau chiar cele realizate în negru pe alb, dar încadrate tot în dreptunghiuri sau pătrate vădește această influență a tiparului (fig. 2).

În ce privește ilustrația, uneori se încearcă — cu mai multă sau mai puțină stîngăcie — să se dea chiar impresia gravurii prin întrebuințarea de trăsături para-

Fig. 12. — Anonim. Regele David (desen în peniță). Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 1888, f. 2 verso.

lele de peniță[1]. Uneori, în sfîrșit, se încearcă o completare a manuscrisului cu ilustrația tipărită.

Pentru foaia de titlu a unui manuscris din 1754[2], copistul a folosit o foaie gata tipărită avînd pe ea o gravură în lemn reprezentînd un portal împodobit cu

[1] *Psaltirea tîlcuită*, ms. rom., nr. 1888, f. 2vo (desen reprezentînd pe regele David (v. fig. 12)) și f. 3ro (frontispiciul imitînd gravura în aramă).

[2] *Vactiria* sau cîrja arhierească, ms. rom., nr. 1468.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 13. — Evanghelistul Marcu (laviu). Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 3413, f. 80 verso.

Fig. 14. — Popa Florea. Evanghelistul Luca (laviu). Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 2958, p. 211 verso.

Fig. 15. — Anonim. Evanghelistul Luca (laviu). Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 3314, p. 220 verso.

Fig. 16. — Popa Florea. Evanghelistul Ioan (laviu). Bilb. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 2958, f. 402 verso.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

medalioane de sfinți. În deschiderea acestui portal, în locul în care trebuia să se cuprindă titlul tipăriturii și care fusese lăsat intenționat în alb, s-a completat apoi, de mînă, cu o siguranță care dă la prima vedere iluzia tiparului — titlul manuscri-

Fig. 17. — Popa Florea. Evanghelistul Mathei (laviu). Bibl. Acad. R.P.R., *ms. rom., nr. 2958, f. 8 verso.*

sului (fig. 9). Gravura ce servește drept cadru ne este bine cunoscută; ea apare pe foaia de titlu a *Antologhionului* de la Iași din 1755[1] (fig. 10) și pe cea a *Apostolului* in 1756[2]. Lucru curios însă, în vreme ce pe contrapagina foii de titlu a acestor tipărituri apare stema țării, pe contrapagina celei a manuscrisului de care ne ocupăm este imprimată gravura cu chipul lui Isus (fig. 11) de pe o altă pagină din cuprinsul *Apostolului* menționat[3]. Este evident că ne aflăm aici în fața unui tiraj special, făcut tocmai în vederea acestui scop, căci dacă ar fi vorba de o simplă probă de tipografie, ea n-ar avea pe verso o altă ilustrație și, în nici un caz, alta decît cea din tipăriturile amintite mai sus.

Desigur nu incapacitatea de a realiza el însuși o foaie de titlu ornată l-a făcut pe copistul manuscrisului să adopte acest procedeu puțin obișnuit, căci

[1] I. Bianu și N. Hodoș, *op. cit.*, nr. 293, p. 126—130.
[2] *Ibidem*, nr. 296, p. 132—133.
[3] Pagina 3 nepaginată de la început.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în cuprinsul aceluiași manuscris[1] întîlnim un foarte frumos frontispiciu în laviu și culoare, care ne poate da măsura îndemînării sale (fig. 21). Singura explicație rămîne așa cum arată exemplele citate, aceea că — după cum tiparul imita și adesea

Fig. 18. — Popa Florea. Evanghelistul Mathei (laviu).
Bibl. Acad. R.P.R., *ms. rom., nr. 2952, p. 4. verso.*

contrafăcea la începuturile sale manuscrisul — acum, în secolul al XVIII-lea, manuscrisul încearcă să imite și, în ce privește ilustrația, uneori chiar să contrafacă tiparul.

★

Am văzut acum efectele indirecte ale răspîndirii tiparului asupra ilustrației manuscrisului; am văzut și unele cazuri de imitație directă și uneori servilă a modelelor tipărite; să încercăm să vedem întrucît modifică influența tiparului vechea tradiție iconografică despre care vorbeam la început.

Desigur, cu dispariția cărții de cult manuscrise, au dispărut sau au devenit foarte rare unele teme iconografice specifice acesteia. Dar adesea asemenea teme au trecut acum în ilustrația cărților de comentar teologic. Au scăpat ele oare astfel de influența tiparului?

[1] f. 119ro.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Instructivă pentru cercetarea acestei chestiuni este urmărirea, pe o serie de manuscrise care transcriu succesiv aceeași operă, a acelorași teme iconografice: reprezentările celor patru evangheliști, teme în privința cărora tradiția fusese de o rigiditate neobișnuită, vreme de secole. Dacă în acest secol al XVIII-lea cei patru evangheliști nu mai sînt reprezentați în evangheliare ca pînă atunci — acestea fiind acuma tipărite — ei apar adesea într-o lucrare de comentar teologic, în *Tîlcul evangheliilor*, datorit lui Teofilact al Bulgariei. La începutul secolului, înainte de 1736[1], un ilustrator anonim al unui manuscris al acestei opere — un mare maestru al

Fig. 19. — Anonim (sec. XIX). Evanghelistul Luca (laviu colorat). Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 2041, p. 146 verso.

Fig. 20.— Anonim (sec. XIX). Evanghelistul Ioan (laviu colorat). Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 2041, p. 220 verso.

artei sale — prezintă pe trei dintre acești patru evangheliști, după cea mai bună tradiție de odinioară[2]. Nimic, în afară de tehnică, nu pare a se fi schimbat față de secolul precedent (fig. 13 și 15). Chiar dacă siguranța desenului nu ar fi atît de mare, chiar dacă figurile — piatra de încercare a ilustratorului de manuscrise — nu ar fi atît de reușite în varietatea cu care redau aceeași expresie de liniște și de blîndețe, încă nu am putea crede că artistul a întrebuințat monocromia laviului, numai fiindcă nu îndrăznea să încerce policromia cerută de tradiție. Faptul că în cuprinsul manuscrisului se întîlnesc numeroase frontispicii splendid realizate uneori în sistemul cel nou al detașării albului pe fond negru, arată fără putință de îndoială, cărei influențe se datorește excluderea culorii din ilustrația acestui manuscris.

---

[1] Ms. rom., nr. 3314. Manuscrisul este nedatat. O însemnare pe prima pagină arată că era scris la 10 septembrie 7244 (1736).

[2] Chipul evanghelistului Matei lipsește.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De la mijlocul secolului avem două manuscrise ale aceluiași *Tîlc* ilustrate de Popa Florea[1] de care am amintit mai sus. Popa Florea nu este, desigur, un artist tot atît de mare ca predecesorul său anonim: figurile lui sînt grosolane, uneori diforme și totdeauna inexpresive. Și cu toate acestea, tocmai acest artist mai puțin dotat încearcă inovația, ruperea totală de vechea tradiție. Ceea ce ne izbește de la prima vedere în operele lui este mișcarea exagerată — dezlănțuită — și relieful neobișnuit pe care-l au personajele reprezentate ce par uneori gata să fugă din cadrul paginii ce le cuprinde. Veșmintele se drapează în cute ample sau flutură în vînt sub influența mișcării, adesea aproape dezordonate, a personajelor. Acest relief exagerat, contrastul între dinamismul lor și staticul arhitecturilor convenționale, dar bine precizate ale fundarilor ar fi de ajuns ca să ne facă să ghicim sub ce influențe se află artistul (fig. 14). Apariția îngerilor în zbor care flutură văluri cu inscripții (fig. 17 și 18), nu ne mai poate lăsa nici o îndoială: ne aflăm în fața imitației unor ilustrații de carte occidentală, a stilului gravurii în aramă baroce, așa cum această gravură se întîl-

Fig. 21. — Anonim. Frontispiciu (desen în peniță). Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom., nr. 1468, f. 119 recto.

nește în numeroase tipărituri de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea. Nimic din vechea tradiție nu se mai păstrează. Chiar momentul din viața personajului reprezentat poate fi altul decît cel tradițional: Sf. Ioan nu mai este în ilustrațiile Popei Florea evanghelistul ce dictează liniștit ucenicului său senina evanghelie (v. fig. 15), ci eremitul de la Patmos, în clipa în care primește, în plin extaz, revelația Apocalipsului (fig. 16). Tehnica adoptată e și de data aceasta cea a laviului, cea mai potrivită pentru a reda bogăția de resurse a gravurii în aramă. Ea mai avea și avantajul că, pentru obținerea aceloraşi efecte, cere cu mult mai puțin efort, cu mult mai puțină muncă și cu mult mai puțin timp, decît desenul în peniță.

Nu trebuie să ne mire faptul că Popa Florea, unul dintre oamenii învățați ai vremii sale, a putut cunoaște asemenea modele din cărți occidentale. Cartea aceasta, de obicei latinească, nu era atît de rară la noi cum se crede îndeobște. Dacă marea bibliotecă a Mavrocordaților se împrăștiase pe la mijlocul secolului, mitropolitul Neofit înființase în aceeași vreme o bibliotecă a mitropoliei[2], pe care dascălul de slovenie de la Sf. Gheorghe nu putea să nu o cunoască. Nu numai lucrări cu caracter religios, care puteau să conțină gravurile reprezentînd pe evangheliștii ce au servit de model Popei Florea, ci opere imense de erudiție istorică erau cunoscute și chiar traduse, așa cum este cazul Analelor lui Baronius spre exemplu[3]. În Ardealul în

[1] Ms. rom. nr., 2958, dedicat lui Grigorie, episcopul Rîmnicului și Noului Severin (deci între 8 mai 1749 și 21 mai 1764). Foaia care cuprindea chipul evanghelistului Marcu este ruptă. Celălalt ms., nr. 2592, a fost terminat la 20 ian. 1764. Reprezentările sînt perfect asemănătoare în ce privește compoziția; numai ca realizare, cel de-al doilea manuscris se remarcă printr-o mai mare finețe.

[2] Cu privire la această bibliotecă, v. Marta Andronescu, *Din istoria bibliografiei romînești. Catalogul sistematic din 1836 al bibliotecii Mitropoliei din București*, «*Studii și cercetări bibliografice*», 1955, I, p. 113—128.

[3] Baronius a fost tradus de Popa Stefan din Brașov. V. Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, III, Viena, 1782, p. 39. Numele lui Baronius era legat de un copist din principate, de legende populare care circulau în manuscris (v. ms. rom., nr. 2152, f. 3).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

permanente legături economice și culturale cu principatele, cartea occidentului era un lucru bine și de multă vreme cunoscut preoților și dascălilor bisericilor romînești. Trebuie oare să ne mire că un învățat ca Popa Florea o cunoștea și el?

În sfîrșit, pe la începutul secolului al XIX-lea, un anonim încerca să ilustreze alt manuscris al *Tîlcului* [1] imitînd noul chip de a reprezenta pe evangheliști, cel adoptat de Popa Florea. Opera lui, rămasă neisprăvită, vădește un bun desenator. Doi dintre evangheliști nici n-au fost începuți, iar celorlalți doi li s-au lăsat figurile și nimburile în alb (fig. 19 și 20). Să fi căutat artistul pentru ele un model mai reușit decît figurile butucănoase ale celui pe care-l imitase?

Spre deosebire de predecesorul său, acest anonim încearcă și culoarea, poate sub influența ilustrației de manuscris cu caracter laic ce ia acum avînt, poate ca o amintire a tradiției de policromie niciodată cu desăvîrșire stinsă. Ar fi, credem, prea îndrăzneț să ne întrebăm dacă nu cumva el a avut ocazia să vadă gravuri colorate de mînă, din cele care circulau cu miile în Occident. Dar ceea ce ni se pare deosebit de interesant este faptul că inovația introdusă de Popa Florea este pe cale să devină, ea însăși, izvorul unei noi tradiții iconografice.

Din clipa în care asemenea inovații puteau să prindă rădăcini în ilustrația manuscriselor romînești, vechea tradiție cu origini îndepărtate în arta bizantină și, prin ea, încă mai departe, vechea tradiție atît de puternică odinioară nu mai era decît o amintire. Se deschidea astfel calea spre un nou chip de a concepe ilustrația manuscriselor, și pictura în genere, atribuindu-i-se acesteia un subiect mai pămîntesc, readus în spațiu și în timp.

Fără îndoială că răspîndirea tot mai mare a tiparului a avut și direct și indirect, un rol de seamă, poate rolul precumpănitor, în această rupere de tradiție ce se observă în ilustrația manuscriselor romînești din secolul al XVIII-lea. Dacă am reușit să-l schițăm măcar în parte, am îndeplinit, credem, ceea ce ne propusesem la începutul acestor rînduri.

НЕКОТОРЫЕ ДАННЫЕ ОБ ИЛЛЮСТРАЦИИ РУМЫНСКИХ РУКОПИСЕЙ XVIII ВЕКА

— НАРУШЕНИЕ ТРАДИЦИЙ —

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Благодаря все возрастающему распространению печатного слова среди румын, обильно разукрашенные рукописи церковного характера становятся с начала XVIII в. все более и более редкими. Естественным последствием является почти полное исчезновение отдельных иконографических тем, присущих этому роду рукописей.

Под воздействием печати и гравюры, исконная разноцветная иллюстрация постепенно заменяется в рукописях одноцветной. Все чаще и чаще встречается техника рисунка пером или лавием, являющимися самыми подходящими для подражания образцам, выгравированным на дереве или меди, обычным для печатных книг.

Подражание этим образцам ведет к тому, что в румынских рукописях укореняются новые иконографические темы, связанные уже не с традицией, а с иллюстрациями, встречающимися в западных книгах того времени, преимущественно в стиле барокко.

Таким образом, эти изменения, происшедшие под влиянием печати, ведут к нарушению традиции прошлых веков, открывая путь многочисленным новшествам, встречающимся в иллюстрациях румынских рукописей во второй половине XVIII и начале XIX вв.

---

[1] Ms. rom., nr. 2041. Foile pe care trebuiau zugrăviți evangheliștii Matei și Marcu sînt rămase albe.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

QUELQUES DONNÉES SUR L'ILLUSTRATION DES MANUSCRITS ROUMAINS DU XVIIIe SIÈCLE

– ABANDON DE LA TRADITION –

(RÉSUMÉ)

Par suite de la circulation croissante du livre imprimé chez les Roumains, au début du XVIIIe siècle, le manuscrit de caractère liturgique, richement orné, devient de plus en plus rare et certains thèmes iconographiques, propres à ce genre de manuscrit, disparaissent presque entièrement.

C'est également sous l'influence de l'imprimerie et de la gravure que, dans les manuscrits, l'illustration monochrome remplace, peu à peu, l'illustration polychrome traditionnelle. De ce fait, on recourt de plus en plus à la technique du dessin à la plume et à celle du lavis, comme étant les plus propres à l'imitation des modèles gravés sur bois ou sur cuivre, qu'offraient les livres imprimés.

L'imitation de ces modèles fait adopter, dans les manuscrits roumains, de nouveaux thèmes iconographiques, non plus traditionnels mais s'inspirant de l'illustration, de style baroque, du livre occidental de l'époque.

Ainsi, ces changements, dus à l'influence de l'imprimerie, viennent rompre la tradition des siècles précédents et fraient la voie aux nombreuses innovations que l'on rencontre dans l'illustration des manuscrits roumains datant de la seconde moitié du XVIIIe siècle et du début du siècle suivant.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LOCUL LUI THEODOR AMAN ÎN CULTURA ROMÎNEASCĂ

de ACADEMICIAN G. OPRESCU

Cercetînd în Biblioteca Națională din Paris documentele în legătură cu Theodor Aman și răsfoind catalogul Expoziției Universale din 1855, la care artistul romîn trimisese tabloul său cu Bătălia de la Alma, mare mi-a fost uimirea și dureros sentimentul, cînd l-am găsit trecut sub rubrica Turquie. Așa își începe cariera acest mare pictor, care-și va fixa ca scop în viață, cum o scrie într-una din însemnările sale, «să aducă țara romînească la cunoștința artelor», și reușește să-și îndeplinească acest scop. Trista situație de atunci a țării sale, înainte de unirea principatelor și de cucerirea independenței, făcea din el un pictor turc, poate singurul pictor de însemnătate, pe care Turcia să-l fi dăruit vreodată lumii.

De la această stare umilitoare, Aman izbutește prin perseverența, știința, talentul și inteligența lui metodică, nu numai să se ridice pe sine și artele în țara noastră pînă la acel înalt nivel la care ele ajung în epoca morții sale, în ultimul deceniu al secolului, dar și să contribuie într-o largă măsură la cultura generală a țării. Căci Aman nu este numai primul pictor de mare prestigiu pe care l-a avut Țara Romînească; el este una din personalitățile fără de care nu s-ar înțelege avîntul cultural atît de impresionant, pe care îl cunoaște țara, imediat după Unire și după cîștigarea independenței.

Se împlinesc anul acesta 125 de ani de la nașterea sa în Cîmpulungul Muscelului. Se trăgea însă dintr-o familie craioveană, cu stare și cu vază în capitala Olteniei, refugiată în orășelul din munți, din pricina unei cumplite epidemii de ciumă. Titulescu, înrudit prin femei cu cei din familia lui Aman (mama lui mare era sora pictorului), spunea cu mîndrie că aceștia fuseseră cei dintîi care să aibă un pian în Craiova, deși Dimitrie Aman, tatăl pictorului, nu era un intelectual, ci un negustor boierit de Domnitor, însă cultivat și călătorit, avînd de soție o femeie pentru care lectura și muzica erau distracțiile obișnuite. În ereditatea lui Aman energia și optimismul în viață al tatălui, care, de două ori ruinat de evenimente, reușește de două ori să-și refacă averea, și cu grația de maniere, distincția sufletească, nevoia de un decor plăcut și de ceea ce civilizația introduce în viața și casele oamenilor din secolul al XIX-lea, care-i veneau de la mama sa, se împletesc și se completează reciproc, dînd un interesant specimen uman, simpatic, și cu multe posibilități de acțiune.

De altminteri, influența mamei, rămasă văduvă după nașterea lui Theodor, va fi precumpănitoare, în formația sufletească și chiar în cea profesională a copilului,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

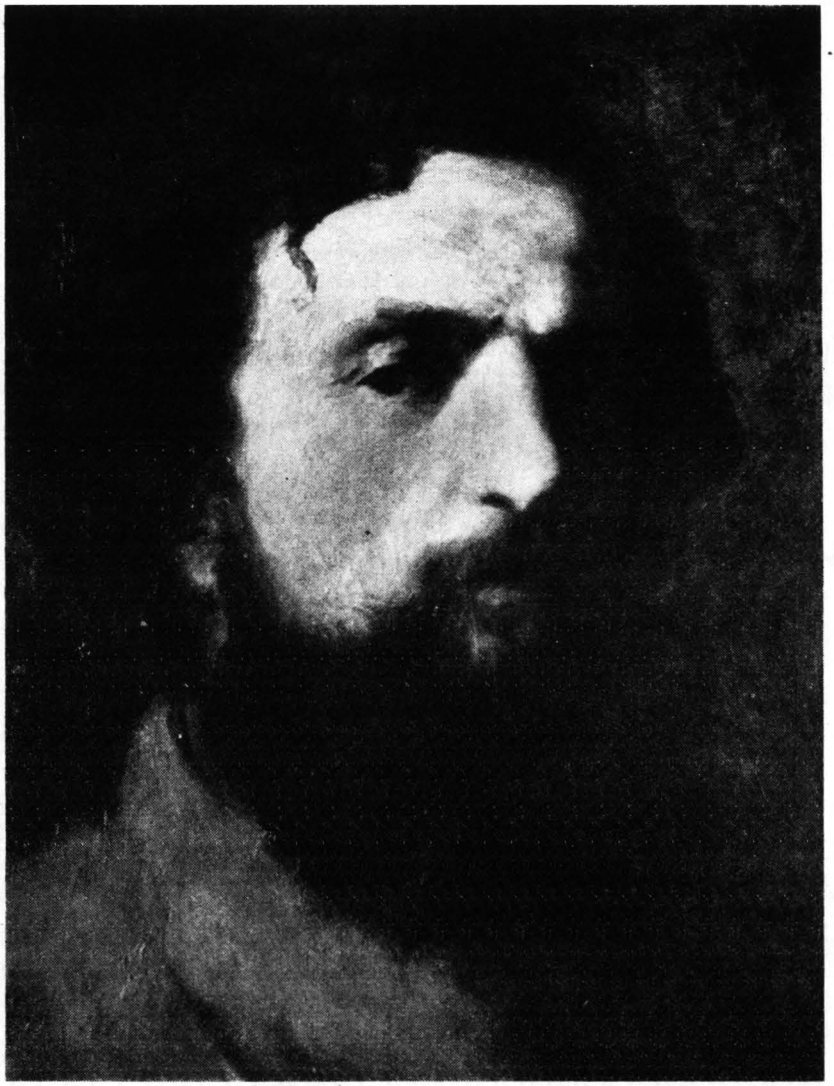
pentru creșterea căruia, ca și pentru cea a celorlalți frați ai lui, se iau toate măsurile necesare. Învățătura ce primesc este îngrijită, supravegheată de profesori particulari, conformă mijloacelor materiale și situației sociale a familiei. Toți copiii acceptă disciplina școlară, poate cam severă, afară de Theodor, care e distrat de multe ori, cu gîndul aiurea. El începe chiar de atunci să aibă preocupări personale, care-l fac să se supună mai greu regulii comune. Pe ascuns, în podul casei, el mîzgălește foi de hîrtie sau frămîntă ceară, luată pe furiș din lumînări, ca să redea imagini de persoane din jurul lui. E surprins de cîteva ori de mama sa, care nu e de loc bucuroasă de ceea ce constată. Certe, dojene, bineînțeles neplăceri, nu lipsesc atunci ca în multe cazuri similare din viața celor care se destină artei, contrar dorinței familiei. Se întîmplă însă ca una din scenele pictate să ajungă pînă la noi și să putem astfel să ne dăm seama de ce era în stare Aman la această dată. Sîntem cu adevărat minunați de ceea ce descoperim. Este vorba de o acuarelă, lucrată după natură, reprezentînd pe bunica lui după mamă, moartă, pe catafalc. Avea 12 ani cînd o execută. Și, deși nu se pot nega stîngăcii și naivități, în ea apar calități de sinceritate, de sentiment, ca într-unele din picturile primitivilor, la care sînt simțitori pînă și membrii, pînă atunci rebeli la gîndul de a face din el un pictor, ai familiei. Pe de altă parte, ceva mai tîrziu, mai copt el însuși, Aman începe să înțeleagă că, tocmai în vederea profesiei de artist la care aspira, el are nevoie de o cultură generală mai înaltă și de exerciții sub controlul unui profesor experimentat. Intră atunci la Școala Centrală din Craiova, unde se găsește în fața cîtorva profesori, cunoscuți pentru sentimentele lor patriotice și ideile lor înaintate. Din acest contact cu educatori luminați, cum era Ion Maiorescu, A. Aaron Florian, pictorul Constantin Lecca, cu cei pe care-i va întîlni ceva mai tîrziu, în București, între 1845 și 1847, la Colegiul Sf. Sava, Petrache Poenaru, Constantin Aristia, a ieșit interesul pe care Aman îl poartă istoriei, cum se vede din notările sale ajunse pînă la noi, și traducerea în tablouri a momentelor însemnate, capabile și meritînd de a dobîndi forme picturale, spicuite în acele lecturi de istorie.

Și la Craiova, și la București, în mediul in care se găsesa Aman, se plămădeau atunci ideile, din care va ieși revoluția de la 1848. Aman îmbrățișează și el acele idei. Și dacă nu devine un element tot atît de activ și de combativ pentru realizarea lor, ca cei care se impun ca niște capi ai mișcării, este și o chestie de temperament. El este însă cu toată inima alături de ei. Despre această atitudine a lui, o dovadă de curînd găsită este tot o acuarelă, cea care reprezintă pe țiganii dezrobiți la picioarele statuiei Libertății, statuie ridicată de cei de la 1848 și distrusă de reacționari, după înăbușirea revoluției. Despre felul cum arăta acea sculptură, n-am avea nici o informație, dacă nu ni s-ar fi păstrat acuarela lui Aman, luată la fața locului.

Revoluția fiind înăbușită, Aman care, în ultimii ani de studii trecuse și pe la Wallenstein, își continuă singur exercițiile sale de desen și de pictură, hotărît ca la prima ocazie să meargă la Paris și să se înscrie la Școala de Arte Frumoase. De atunci, din intervalul între 1848 și 1849 sau 1850—data nu se poate fixa cu certitudine—anul plecării din țară, datează cîteva portrete și un mic tablou istoric, *Omorîrea lui Grigore Ghica, domnul Moldovei*. El avea atunci 19 ani, mijloacele materiale cu care să se întrețină, o înfățișare dintre cele mai plăcute, o cultură generală îngrijită, aproape excepțională pentru un artist în acea vreme, cunoștințe profesionale poate modeste, dar și ceea ce compensa această lacună, adică o dorință fierbinte să devină un bun pictor și conștiința că aceasta nu era peste puterile sale.

La Paris el regăsea mulți prieteni — cercul celor plecați acolo în urma eșecului revoluției. Aceste prietenii, mai ales cea cu Bălcescu, îi vor fi de folos și în cariera lui de pictor în genul istoric. Cu ceilalți pictori, cu Iscovescu, va fi schimbat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Autoportret (Galeria Națională)

desigur păreri asupra artei, deși cultura artistică a lui Aman, chiar cea de atunci, era mult superioară celei a confratelui său mai vîrstnic.

Este admis în atelierul a doi profesori, cunoscuți pentru talentul lor didactic, aparținînd tendințelor școalei clasice. Lecțiile lor sînt completate cu studii în locuința ce-i servea de atelier, cu lecturi, din care-și face sistematic însemnări, notînd tot ce i se pare util, atît pentru cultura spiritului, cît și pentru cea profesională. Între cei citați în însemnările sale, apare adesea numele lui Proudhon, ceea ce este simptomatic. Unele din aceste lecturi vor constitui chiar punctul de plecare pentru tablourile sale viitoare.

Această cultivare metodică va face din Aman cel mai bine pregătit, cel mai savant dintre pictorii de la noi în secolul al XIX-lea. Grigorescu, ca și Andreescu, n-au avut parte de o asemenea învățătură, care-și dovedește roadele mai ales în compozițiile istorice ale lui Aman, adică în ușurința relativă a grupării personajelor, în respectarea legilor perspectivei și a distribuirii luminii, tot ceea ce nu se poate dobîndi decît în mod incomplet de către un autodidact. Aman are norocul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să-și poată însuși aceste noțiuni indispensabile, chiar la începutul carierei sale, cînd ele se imprimă mai ușor și mai persistent, și încă într-o școală înaltă, cum era cea din Paris. Apoi, pe lîngă lecțiile primite în atelierele profesorilor săi, el mai vizitează expoziții, studiază de aproape mai ales scenele militare ale unui Horace Vernet sau ale unui Pils, cu care-și simte afinități și în care găsește răspunsuri la probleme pe care și le punea singur pentru executarea tablourilor de bătălie, cu care-și începe cariera sa adevărată, căci ceea ce produsese pînă atunci conta mai puțin. Frecventează cercul revoluționarilor romîni refugiați, primește, ca și alții, sugestii de la Bălcescu, răsfoiește stampe istorice, în căutare de subiecte, duce, pe scurt, o viață plină și de o rodnică activitate.

Tablourile din această perioadă răspund înclinării artistului de a servi aspirațiile poporului romîn, sentimentelor celor mai adînci ale acestuia. Dorința lui fierbinte ca pictor va fi deci să servească de interpret al acelor sentimente, care vor găsi ecou în inima tuturor romînilor. Așa se naște ultima noapte a lui Mihai Viteazul, inspirată de o poezie de Bolintineanu, operă de debutant, dar superioară chiar și la tot ceea ce Lecca produsese pînă atunci ca pictură istorică, dovedind din partea lui Aman ambiții de pictor cu resurse. Subiectul însuși, tratat ca nocturnă, reprezenta o problemă deosebit de dificilă pentru un începător. Totuși, diferența dintre această lucrare și cele care vor face din tînărul de 22 de ani o figură cu adevărat reprezentativă în arta noastră, este mare. Aceste ultime tablouri sînt: portretul lui, primit la Salonul din Paris din 1853 și, în anul următor, *Lupta de la Oltenița între ruși și turci*, expusă la cunoscutul negustor de tablouri Goupil și repro-

Primul atelier al pictorului la Paris (Muzeul Aman)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Autoportret, 1853 (Galeria Națională)

dusă la ordinul acestuia de un cunoscut litograf. Portretul rămîne însă pînă azi una din lucrările capitale din școala noastră. Deși nu se pot nega unele reminiscențe în poză, în felul de tratare, nu se poate nega nici ținuta magistrală a întregului, sobrietatea, seriozitatea cunoștințelor ce-i stau la bază, cu un cuvînt, stilul. Grigorescu însuși, cu tot talentul său, incontestabil de o calitate și mai rară decît cel al lui Aman, avea 30 de ani atunci cînd termină portretul lui Năsturel Herăscu, alături de care autoportretul lui Aman poate sta fără teamă.

În legătură cu lupta de la Oltenița avem unele date, care ne dezvăluie o altă însușire remarcabilă în caracterul de artist al lui Aman: conștiinciozitatea, dorința de a se documenta în chipul cel mai exact și mai complet. Astfel, în vederea detaliilor din uniformele turcilor și din armele de care se serveau aceștia, el cere lui Iscovescu, atunci în Turcia, cele mai amănunțite informații. Aceeași grijă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de o informație cît mai autentică o regăsim și în celelalte tablouri din acea epocă, cele în care se redau lupte din războiul Crimeii, în vederea reprezentării cărora Aman cere și obține de la statul major francez autorizația de a însoți armata pe cîmpul de luptă, împrejurare care ne explică surprinzătoarea exactitate a fiecărui detaliu.

Paralel cu aceste opere, inspirate de istoria contemporană, după întoarcerea în țară el pictează altele, luate din istoria noastră, așa cum o povestesc cronicarii, și portrete, gen în care el se va semnala îndeosebi și pentru care, atît educația sa, cît și spiritul său de observație, îl vor servi de minune. Atacă încă subiecte de gen, care în mare parte se presupun petrecute în Orient, scene frecvente în arta romanticilor timpului, căci — și aceasta constituie una din trăsăturile fundamentale ale talentului lui Aman — el este permeabil la curentele importante din vremea în care trăiește. Clasic de educație, el se oprește cel mai des, în afară de portrete, la scene romantice de bătălii, în tratarea cărora el introduce ceva din formația sa clasică, o măsură și o reținere, o nevoie mai mare de ordine și de simetrie, decît contemporanii săi cu adevărat romantici. Ceva mai tîrziu, cam după anul 1880, cînd pictura franceză caută să se lumineze, să renunțe la tonurile așa-zise «de muzeu», în mare parte sub influența binefăcătoare a impresioniștilor, cînd unii pictori se decid să părăsească uneori atelierul și să-și mute șevaletul în mijlocul naturii, Aman face la fel. Este această schimbare evidentă în maniera sa ceva absolut spontan, ori un ecou al succeselor de care se bucura tocmai atunci Grigorescu? E greu de spus. Semnalăm rezultatul, și el e îmbucurător. Scenele presupuse în aer liber au încetat de a mai fi ținute în acel colorit sombru, ne dau impresia că se petrec cu adevărat afară, cum sînt cele mai multe din acele chefuri cu lăutari, cele din Parcul de la Sinaia, sau cele petrecîndu-se în mijlocul naturii. Așa încît, chiar dacă Aman nu dorește să se alăture curentului produs în pictură de impresioniști, cum e probabil, chestia distribuirii unei lumini adevărate într-un tablou, a clarificării tonurilor, a calității lor luminoase, îl preocupă. Cazul nu e prea diferit de ceea ce se întîmplă cu Grigorescu însuși. Și unul și altul trăiesc cu vremea lor, deschid ochii la ceea ce se întîmplă îmbucurător în domeniul artei, își asimilează ce le convine și ce se potrivește cu propria lor personalitate, cu concepția lor despre rolul picturii, însă în așa fel încît ceea ce le vine dinafară este complet contopit cu ceea ce le era personal, constituie o unitate indisolubilă, în care o analiză completă a elementelor componente, o deosebire a lor după origine, devine aproape o imposibilitate.

În 1858 Aman era din nou în țară, de data aceasta nu numai în trecere, ca în 1856, ci definitiv. De cum ajunge la București, rolul său capătă o deosebită valoare. Atmosfera artistică din București, capitală numai a Munteniei la întoarcerea lui, apoi a Romîniei, după unire, nu s-ar înțelege fără prezența lui Aman. Totul era de făcut în domeniul artelor plastice. Artiștii se formau cum puteau, cum se formase Aman însuși înainte de plecarea în Franța, bucuroși cînd obțineau o bursă pentru străinătate, plătită neregulat de cele mai multe ori. Posibilitatea de a veni în contact cu publicul, de a fi judecați de critică, prin expoziții, lipsea. Școli de artă nu existau. Statul, particularii cu avere, se dezinteresau de artă, nu cumpărau tablouri, încă și mai puțină sculptură. Aman își dă seama cu durere de această situație, dar, în același timp, și de obligațiile sale, și-și croiește un vast plan de activitate, în afară de cea de pictor propriu-zis. Începe atunci energica sa activitate culturală, care nu e cu nimic mai prejos ca cea de artist. Are norocul să fie secundat de George Tattarescu, și el trecut prin școli înalte în Italia, și el conștient de situația precară în care se găseau la noi artele și cei care le practicau. Redactînd împreună memorii pentru miniștri, făcînd intervenții directe pe lîngă

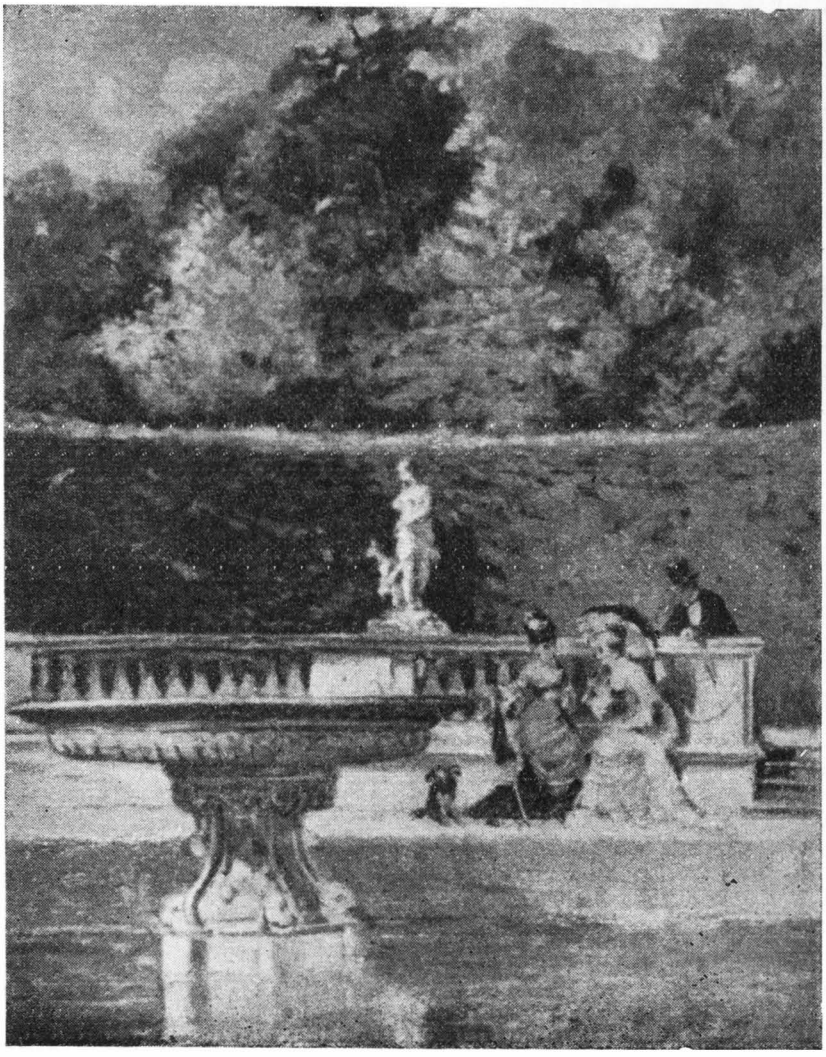
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vînători şi zuavi în faţa Sevastopolului (Galeria Naţională)

Petrecere cu lăutari (Galeria Naţională)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Terasa grădinii publice din Sinaia



Vedere dintr-un parc. Grădina Luxemburg (Galeria Națională)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

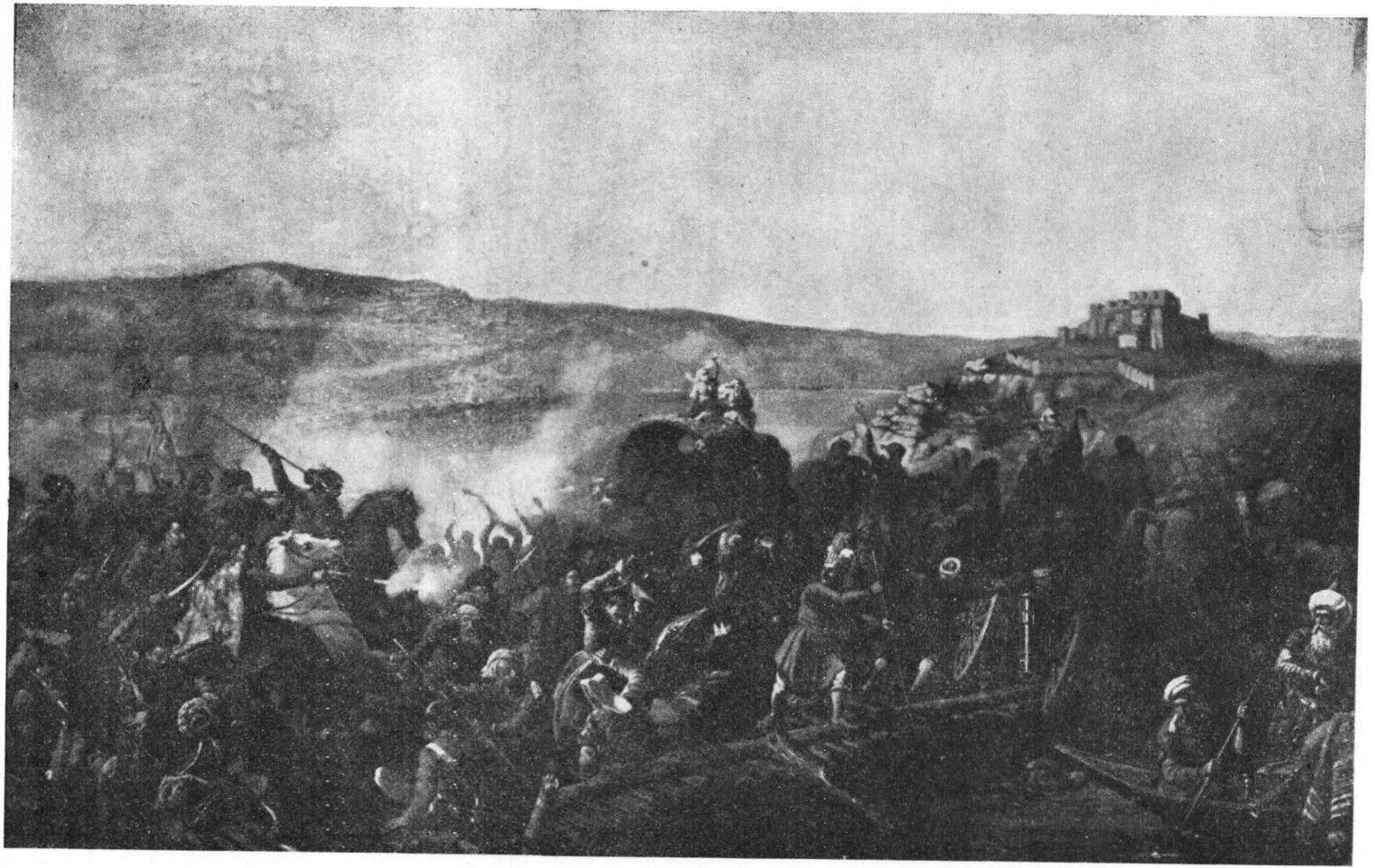
cei care deţineau puterea, ceea ce din fericire nu era prea greu lui Aman, aparţinînd aceluiaşi mediu social, cei doi artişti izbutesc să mişte apatia celor de la guvern, şi aşa se ajunge la fundarea Şcoalelor de artă, în 1864. În acelaşi an se fundează şi pinacotecile şi se pun bazele expoziţiilor artiştilor în viaţă, care se succed totuşi cam neregulat (1865).

S-ar putea crede că Aman îşi atinsese scopul pe care şi-l fixase la venirea în ţară, acela de a fi adus Romînia la cunoştinţa artelor. E drept că, fără legile

Solii turci înaintea lui Vlad Ţepeş (Galeria Naţională)

progresiste votate după Unire, cu privire la învăţămînt, aceasta n-ar fi fost posibil. Dar şirul dificultăţilor, al dificultăţilor absurde, nu se terminase, în ce priveşte mai ales Şcoala de arte. În 1866, un ministru care se găsea în dificultăţi bugetare, nu imaginează alt mijloc de a echilibra bugetul, decît suprimînd subvenţia şcolii. Acest exemplu singur ne dovedeşte cîtă miopie domnea printre cei de care depindea viitorul cultural al ţării. Profesorii, în cap cu Aman şi Tattarescu, mai înţelegători ai valorilor culturale şi mai patrioţi decît ministrul, însărcinat prin funcţia ce ocupa cu sectorul cultural al ţării, anunţă că vor continua slujba lor fără plată, numai ca să nu se închidă şcoala. Şi aşa, în anul următor, 1867, dar numai în decembrie, şcoala este din nou pusă în bugetul statului şi de atunci ea a continuat să funcţioneze. Sufletul şcolii, cît trăieşte, este Aman, cum se vede şi din corespondenţa schimbată între el şi foştii săi elevi, plecaţi să se specializeze în şcoli străine, mai ales la München sau la Paris. Ceea ce n-a împiedicat pe unii colegi, în ultimii ani ai vieţii lui Aman, geloşi şi intriganţi, profitînd de mici neglijenţe administrative, să se dedea la manevre în interiorul şcolii, care au amărît ultimii ani ai bătrînului maestru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Turcii pe insula Sf. Gheorghe (*Galeria Națională*)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Masacrul bulgarilor (Galeria Națională)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portretul principesei Brîncoveanu (Galeria Națională)

Pictor, sculptor, arhitect — el desenase planurile și sculptase în lemn tot mobilierul casei sale — gravor în apă tare, Aman își făurise ca model de conducere în viață pe acei mari maeștri ai Renașterii, care se odihneau de oboseala unei creații, producînd opere de artă în alt domeniu de creație. De altminteri, el nu-și închipuie un pictor de valoare, decît ca un gentilom în viața de toate zilele, ca un gentilom în înfățișare. Lucra adesea într-o haină de catifea de o croială elegantă, încins cu un cordon de piele și purtînd manșete albe. Lucrul însuși al picturii nu este o ocupație care să te murdărească pe mîini sau pe haine, considera el, care să justifice cine știe ce halat plin de pete și lipsit de formă. Cochet, Aman practica arta ca pe o distracție serioasă, demnă de un om superior. Ca pictor de istorie el trece de la subiectele eroice la cele tragice, unele alese din trecutul Munteniei, altele din cel al Moldovei, pînă la ultima mare pînză rămasă neterminată, care-l arată la apogeul talentului său: *Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș*. Grupul tablourilor de istorie sînt cea de-a doua importantă contribuție a lui Aman la pictura secolului al XIX-lea romînesc. Dacă în domeniul portretului, unul sau

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portretul doamnei Petrovici-Armis (Muzeul Simu)

altul dintre contemporani, cel puțin ocazional, s-a putut urca în acest gen pînă la nivelul lui, exceptînd bineînțeles pe Grigorescu, care cel puțin în evrei și în alte cîteva studii de cap îl și întrece, în tabloul istoric el este unic. De la *Hora Unirii*, adăugînd *Bătălia cu turcii pe insula Sf. Gheorghe*, *Vlad Țepeș și solii turci*, *Izgonirea turcilor la Călugăreni*, *Moartea lui Lăpușneanu*, *Masacrul bulgarilor*, poate cea mai bună din această serie, pînă la ultima, mai sus-menționată, el nu încetează de a ilustra faptele memorabile din istoria noastră, în pînze de frumoase proporții, executate cu toată grija și cu toate resursele pe care i le pusese la dispoziție lunga lui experiență.

Ca portretist, tot ce era mai cu vază în București, bărbați și femei, pozează înaintea lui, așa încît de la el ne rămîne o splendidă galerie a tipurilor celor mai variate, redate cu o măiestrie care-l clasează în fruntea portretiștilor noștri. El însuși, soția lui, frații, personalități cunoscute ori rămase anonime, îi servesc de model. Așa s-au născut acele opere măiestre, cum este în primul rînd portretul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Femeia cu cîinele (Galeria Națională)

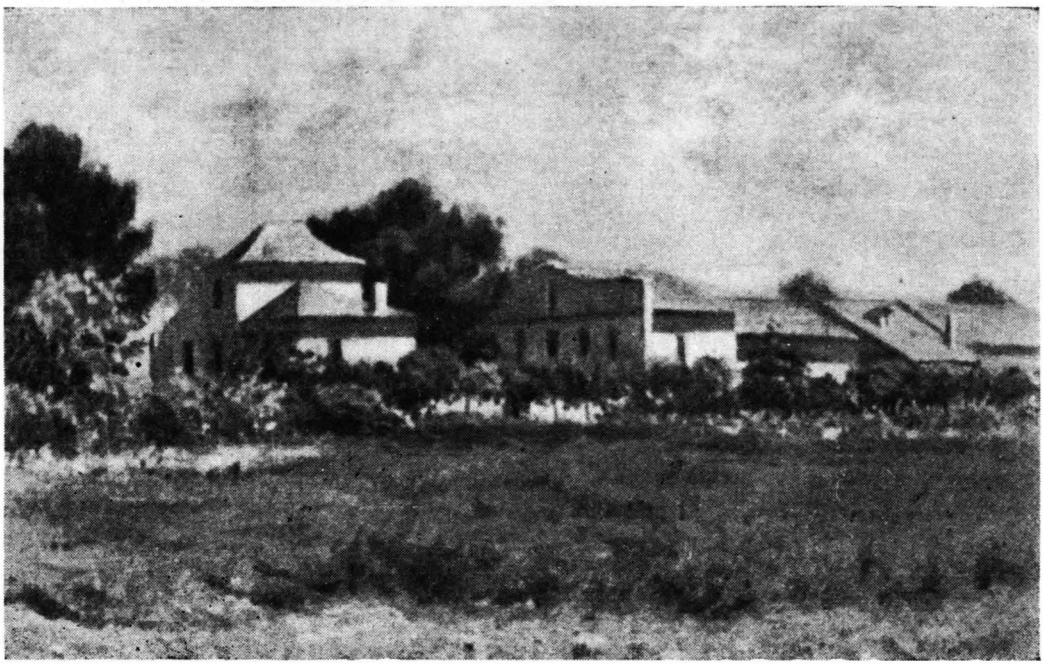
Zoiei Brîncoveanu, din 1859, sau cel al d-nei Petrovici-Armis, numeroasele lui autoportrete și altele, care ar putea figura în orice galerie europeană. De altminteri, portretul îl preocupă într-o așa de mare măsură încît, chiar în tablourile istorice, unul sau altul dintre personajele reprezentate sînt în realitate portrete, ale lui sau ale prietenilor.

Ca pictor de gen, el se observă pe el însuși adesea și pe ai săi, în bogatul interior ce-și construise, ori în scene imaginare, inspirate de Orientul apropiat, în care scene din nou întîlnim fenomenul apărut și în pictura istorică, adică introducerea în tablouri a unor adevărate portrete. Cea mai renumită dintre aceste opere este *Barca pe Bosfor*, în care cadînele sînt frumuseți bucureștene, iar barcagiul, pictorul însuși. Scenele de gen, în care a reprezentat serbări de familie, cele în care mai ales el își clarifică paleta, se pot alătura, ca subiect și ca sentiment,

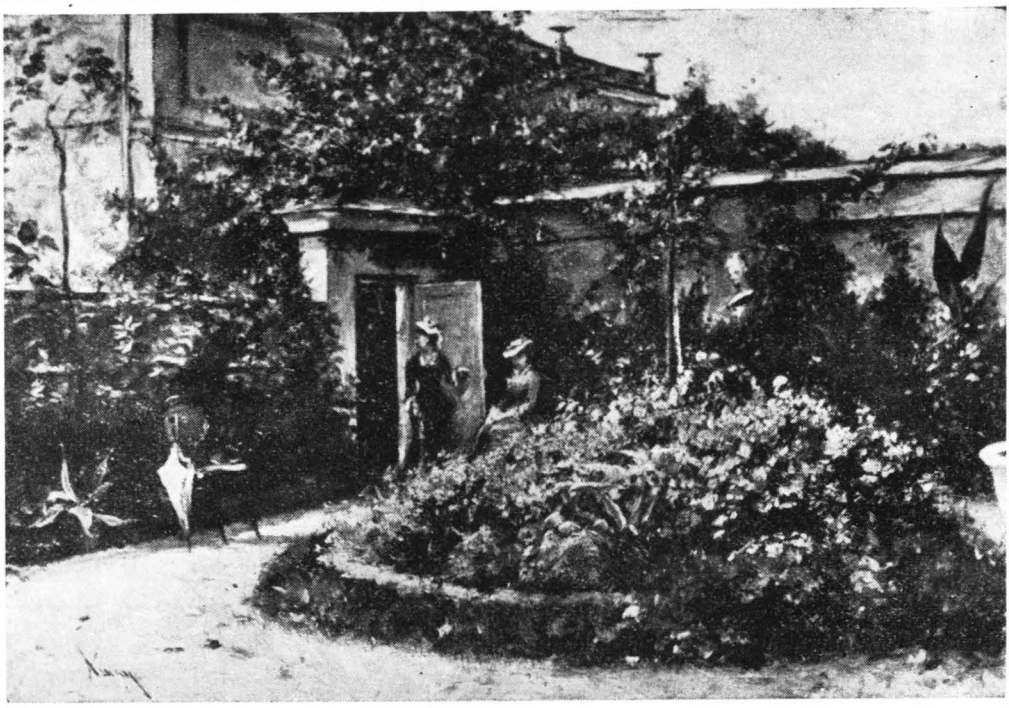
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Odaliscă (Muzeul din Cluj)

Margine de sat, Casa lui Petre Arinoşanu din Aninoasa, Muscel (Colecţia K. H. Zambaccian)



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Grădina (Muzeul Aman)

Cheful (Muzeul din Cluj)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

celor pe care Munkacsy sau De Nittis, pictori care se bucurau de mare vogă în Paris, și pe care Aman îi admira, le trimiteau destul de regulat Salonului.

În peisaje, pe care le pictează îndeosebi către finele carierei sale, el se servește, după concepția clasică, de vederea din natură mai mult ca de un decor, în care se petrece o scenă mai întotdeauna idilică din viața țăranului, pe care o pictează cu simpatie și înțelegere. Nu cred că e just să se spună că exemplul lui Grigorescu, succesul acestuia, n-au fost străine de hotărîrea lui Aman de a se consacra și acestui gen, căci el pictează țărani chiar mai înaintea reformei agrare. În sfîrșit, nici natura moartă nu lipsește din lunga și importanta listă a operelor sale.

Ca gravor de apă tare, activitatea sa se întinde pe o perioadă de zece ani, pînă către 1882. Subiectele alese sînt variate: scene de familie, în genul celor pe care le-am întîlnit și în uleiuri, portrete ale contemporanilor, tipuri de mici meseriași ori de țărani, alese pentru pitorescul lor, însă totdeauna privite cu dragoste, cu o înțelegere plină de umanitate, cam în genul celor pe care le grava și Fortuny, alt artist pentru care Aman arată un interes traducîndu-se și prin faptul că, uneori, îi copiase desenele. Totuși, nu în gravură se cuvine a căuta ce Aman a reușit mai bine.

Ultimii ani ai maestrului sînt tot așa de fertili ca cei ai maturității sale. Ei îi aduc însă mai puțină mulțumire. Amatorii de la noi îl cam neglijează, îndreptîndu-și preferințele spre noul astru, spre Grigorescu. Școala de arte nu mai mergea, poate și din pricina sănătății lui, așa cum ar fi dorit. Deși cei mai de seamă artiști, dintre cei care-și încep activitatea înainte de sfîrșitul secolului, și deși din străinătate, de unde se aflau la studii de perfecționare, cei mai mulți îi trimet scrisori recunoscătoare, pentru ceea ce-i datorau, la București se țes intrigi contra întemeietorului școalei. E și bolnav și se simte îmbătrînit. Se stinge din viață în 1891, la vîrsta de 60 de ani. Cum se întîmplă adesea, fără să fie uitată, în epoca imediat următoare, opera sa, partea sa atît de evidentă și de importantă în activitatea artistică, sînt oarecum minimalizate. Era o mare nedreptate ce i se făcea, și pe care Republica noastră a reparat-o. Studiate amănunțit, așa cum se cuvenea, figura lui Aman, opera lui, ne apar deosebit de strălucitoare. Fără el, fără acțiunea lui continuă și voluntară, este sigur că artele la noi ar fi întîrziat să se dezvolte și n-am fi asistat la acea înflorire remarcabilă pe care o constatăm către finele secolului trecut.

Unii istorici de artă din vremea noastră au încercat însă să vadă în opera lui Aman și ceea ce nu există și ceea ce, cu siguranță, el nu putea pune: o critică acerbă a clasei din care făcea parte. Serbările familiare, mesele cu lăutari, deveneau, pentru acei critici, satire la adresa clasei sociale în care s-a născut și a trăit Aman, în care-și avea rudele și prietenii. Asemenea exagerări, asemenea interpretări tendențioase mi se par dăunătoare istoriei. Cum își poate închipui cineva că Aman, în tablouri în care se reprezenta pe el și familia lui, în care nimic nu era de criticat nici în poză, nici în atitudinea persoanelor reprezentate, bărbați, femei, copii, în atmosfera caldă a unei zile de sărbătoare, să fi ales acele subiecte, tocmai pentru a stigmatiza pe cei reprezentați? Țara noastră datorește destulă recunoștință lui Aman pentru opera lui atît de măreață, pentru rolul pe care l-a jucat în fundarea Școalelor de arte, la București și la Iași, și a Pinacotecilor, pentru sprijinul acordat Expozițiilor Artiștilor în viață și pentru lunga și rodnica lui activitate ca director al Școalei de arte din București, ca să mai fie nevoie să imaginăm motive fictive de admirație. Cultivat, natură cinstită și curajoasă, el a scris și a vorbit contra abuzurilor ce constata, oricine ar fi fost autorul lor. A criticat deschis pe Carol I pentru rolul pe care l-a jucat în multe împrejurări deosebit de antipatice, cum a fost res-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

taurarea mănăstirii de la Curtea de Argeş şi pentru tranzacţiile sale financiare cu străinătatea, defavorabile ţării şi nedemne de un şef de stat. El n-a putut însă fi autorul unor tablouri satirice la adresa cercurilor sociale pe care le frecventa şi cărora el însuşi aparţinea, nici întîmplător, ca un Balzac, încă mai puţin intenţionat. Celelalte merite pe care pe drept le poseda, sînt însă atît de evidente, încît ele îi dau dreptul la dragostea şi la sentimentele noastre de gratitudine.

МЕСТО ТЕОДОРА АМАНА В РУМЫНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

По случаю 125-летия со дня рождения Теодора Амана, автор представляет жизнь художника, его творчество и его деятельность на культурном поприще. Аман, семья которого происходила из Крайовы, родился в городе Кымпулунг-Мусчел и получил изысканное воспитание. Его художественное призвание сказалось рано. Годы учебы, проведенные в Крайове, а потом в Бухаресте, как и связи, поддерживаемые им с целым рядом просвещенных воспитателей, повлияли на политические взгляды и отношения Амана и поддерживали живой интерес, проявленный им к истории и исторической живописи. В Париже, где он продолжал свои учебные занятия, Аман снова встретился со старыми знакомыми, бежавшими туда после неудачи румынской революции 1848 г. Художественная и всеобщая культура, усвоенные им в годы пребывания во Франции, сделали из Амана наиболее подготовленного и ученого румынского художника XIX в. Его картины этого периода соответствуют склонности художника служить глубоким стремлениям румынского народа. К этой категории принадлежит «Последняя ночь Михаила Храброго», произведение новичка, но стоящее все же выше всех работ этого рода, созданных до того. Наряду с историческими картинами, Аман работает над портретами, причем некоторые из них являются особенно ценными достижениями, и над жанровыми темами. С восьмидесятых годов живопись Амана начинает проясняться под благотворным влиянием импрессионизма, теряя свой мрачный «музейный» колорит.

Значительная часть деятельности Амана была посвящена созданию и организации румынского художественного образования.

Аман был не только живописцем. Будучи скульптором, архитектором, офортистом, Аман взял себе за образец великих, столь разносторонних художников Ренессанса, которые отдыхали от творческого труда в одной области искусства, создавая произведения в другой. В общей сложности деятельность Амана способствовала в существенной степени расцвету румынского искусства второй половины XIX в. Изображая точно и с большой душевной искренностью людей его эпохи, Аман не занял все же — как некоторые старались доказать — позиции резкой критики по отношению к классу, которому принадлежал. Обладая честной и смелой натурой, он открыто протестовал против злоупотреблений, отмеченных им, не высмеивая однако социальные круги, к которым принадлежал.

LA PLACE DE THEODOR AMAN DANS LA CULTURE ROUMAINE

(RÉSUMÉ)

A l'occasion du 125-e anniversaire de la naissance de Theodor Aman, l'auteur fait un exposé de la vie de l'artiste, de son œuvre et de son activité dans le domaine culturel. Né à Cîmpulung-Muscel, d'une famille originaire de Craiova, Aman reçoit une éducation soignée. Sa vocation artistique se manifeste de bonne heure. Les études qu'il a faites à Craiova, puis à Bucarest, et l'influence d'éducateurs éclairés se reflètent tant dans son attitude et ses conceptions politiques que dans son intérêt pour l'histoire et la peinture d'histoire. A Paris, où il poursuit ses études, Aman retrouve des amis qui y avaient cherché refuge par suite de l'échec de la révolution de 1848. La culture artistique et générale qu'il a assimilée pendant les années de séjour en France fait d'Aman le mieux préparé et le plus savant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de nos peintres du XIX-e siècle. Les tableaux de cette époque reflètent le désir de l'artiste de servir les aspirations les plus élevées du peuple roumain. La « Dernière nuit de Michel-le-Brave », œuvre de débutant, supérieure cependant aux œuvres de ce genre produites jusque là, fait partie de cette catégorie. Parallèlement aux tableaux historiques, Aman peint des portraits — dont certains d'une valeur tout particulière — ainsi que des sujets de genre. Plus tard, après 1880, sous la bienfaisante influence de l'impressionnisme, la peinture d'Aman commence à s'éclairer, à perdre son coloris sombre « de musée ».

Une bonne partie de l'activité d'Aman a été consacrée à la création et à l'organisation de l'enseignement artistique en Roumanie.

Mais Aman ne fut pas uniquement peintre. Sculpteur, architecte, graveur à l'eau-forte, Aman a pris pour modèle les grands maîtres de la Renaissance, artistes multilatéraux, qui se délassaient des efforts exigés par la création d'une œuvre artistique en travaillant dans un autre domaine de l'art. Dans son ensemble, l'œuvre d'Aman a contribué d'une manière essentielle à l'épanouissement de l'art roumain de la seconde moitié du XIX-e siècle. Il rend les hommes de son époque avec fidélité et sincérité; contrairement à ce qu'on a tenté d'affirmer, son attitude n'est pas celle d'un critique acerbe de la classe à laquelle il appartient. Nature honnête et courageuse, Aman proteste ouvertement contre les abus qu'il constate, mais ne fait pas la satire du milieu social auquel il appartient.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CUM PICTA AMAN*

de ION FRUNZETTI

n opera oricărui artist există lucrări care, de-ar fi să dispară prin cine știe ce întîmplare, i-ar sărăci dintr-o dată imaginea. Sînt cele care dau sentimentul că închid întreaga experiență de o viață a unui creator, că pot fi folosite drept ilustrare a unei întregi cariere. Se obișnuiește să se spună despre categoria aceasta de lucrări — puncte culminante ale itinerariului artistic înscris de munca și strădaniile unui creator — că existența lor ne dispensează de a-i mai cunoaște restul operei. Se fac deseori judecăți de tipul: Goethe = Faust, Cervantes = Don Quijote, Eminescu = Luceafărul. Aceste schematice și grăbite definiții, care identifică, pentru mulți, artistul cu una din operele sale considerată cea mai reprezentativă, oricîte neajunsuri ar prezenta din punctul de vedere științific mărturisit de cercetătorii metodici ai domeniului respectiv, au totuși o utilitate. Ele corespund necesităților mnemotehnice ale posterității. Căci posteritatea are o memorie ce nu se împacă decît cu simplificarea. Spre deosebire de actualitate, care e toată numai nuanțe și subtilități, viitorimea geometrizează. Și, după cum din noianul de scriitori ai vremii elizabethane, de pildă, memoria posterității se mulțumește să rețină unul, pe Shakespeare, cu al cărui nume identifică epoca, tot așa, din noianul de opere ale unui artist, publicul viitorului elimină și reduce din ce în ce mai multe, pînă la a-i putea identifica numele cu una singură. De Theodor Aman, ca de toți artiștii secolului al XIX-lea, sîntem încă prea aproape pentru ca procesul selecției, reducerii și identificării să se fi isprăvit. Dar putem fi siguri că printre operele care au cele mai multe șanse să se identifice cu numele artistului, mai multe chiar decît faimoasa *Izgonire a turcilor la Călugăreni* ce stă încă în centrul atenției generale, se înnumără, fără doar și poate, compoziția intitulată *Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Țepeș* (Galeria Națională).

Într-adevăr, spre lucrarea aceasta a lui Aman merg sufragiile celor mai variate categorii de vizitatori ai muzeelor noastre. Deși neterminată, această operă ar fi de ajuns pentru ca Aman să poată sta cu cinste în orice muzeu din lume. Iar dacă împrejurarea că lucrarea n-a fost dusă la capăt constituie un regret pentru cei ce iau « desăvîrșirea » în sensul etimologic al cuvîntului, socotind desăvîrșit numai

* Comunicare ținută în ședința festivă a Academiei R.P.R. din 18 mai 1956, cu prilejul comemorării pictorului.

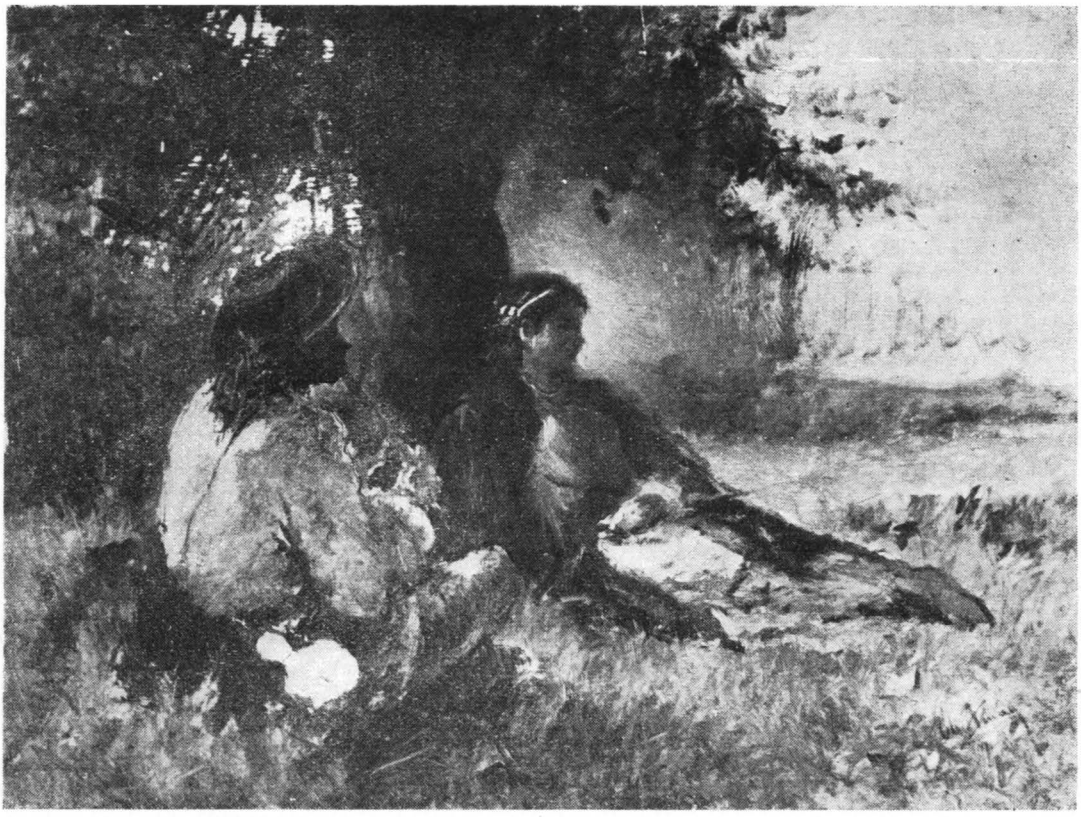
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ceea ce este săvîrşit, adică sfîrşit, sînt o seamă de iubitori de artă cărora opera neterminată le sporeşte satisfacţiile estetice, tocmai prin faptul că este neterminată. Aceştia sînt, ce-i drept, mai mult oamenii de meserie, specializaţi oarecum şi în gusturi: artişti, istorici de artă, critici plastici. Pentru dînşii o lucrare neterminată este ca un fel de confesiune a artistului în legătură cu felul său de a lucra, în legătură cu viziunea şi tehnica picturii sale.

Fiecare tablou, e adevărat, ne vorbeşte şi despre asta. Dar cu cît mai elocvente sînt cele pe care artistul n-a apucat să le închee pe de-a-ntregul, care dezvăluiesc în chip emoţionant gîndirea creatoare a făuritorului lor, privită nu numai în rezultatele ei, nu numai la capătul procesului de creaţie, ci în toiul acestui proces! De intenţiile realizate, cît şi de cele nerealizate, de şovăielile şi revenirile artistului cît şi de raportul dintre ideea iniţială şi ideile venite în cursul execuţiei, de punctul inserţiei unei noi idei în planul global al operei şi de modificările succesive ale acestui plan, de logica atît de imprevizibilă, de edificatoare şi de profund semnificativă a creaţiei artistice, un tablou neterminat mărturiseşte cu mult mai multă generozitate decît unul isprăvit.

Aman avea obiceiul să-şi lucreze tablourile desăvîrşindu-le pe porţiuni. Într-o aceeaşi etapă, pe suprafaţa aceleiaşi pînze sînt părţi încheiate, în care orice pensulă în plus ar fi prea mult şi porţiuni duse numai pînă la jumătatea drumului, eboşate din culoare sau pe de-a-ntregul lăsate la stadiul de schiţă, de desen prealabil. Acest fel de a lucra, asemănător cu practica pictorilor clasici şi a academiştilor, ne este atestat la Aman de suficiente opere rămase neterminate. Pe pînză ori pe lemn, pictorul lucra la fel: deasupra preparaţiei, desena sumar, cele mai adeseori în peniţă, cu o cerneală ce astăzi pare sepia, decolorată pe alocuri, silueta generală a personajelor sau forma obiectelor, adăugînd, înlăuntrul spaţiului alb cuprins între contururi, prea puţine indicaţii, cvasi stenografice, grăbite dar esenţiale, menite să fie puncte de plecare pentru culoare şi marcînd reliefurile suprafeţei delimitate, direcţia faldurilor unei rochii, linia generală a unei pieptănături, ideograma unui gest, limita unei umbre compacte. Este surprinzător cît de exact se desprinde sentimentul general al mişcării unui personaj sau formei unui obiect, doar din cîteva trăsături fugare de condei, sau de pensulă — căci adeseori, mai ales în lucrările mai mari, Aman schiţa de-a dreptul cu penelul, înmuiat în zemuri de culoare, de asemeni sepia sau brună, de diverse nuanţe şi intensităţi. Nu este vorba de un desen clasic, de figuri cu contururi precise, grafice, delimitate linear, ca în desenele academiştilor. S-a afirmat adeseori că Aman ar fi un academist; unii au spus: un neoclasic. Aceste aserţiuni, valabile doar parţial, pentru anume tendinţe ale operei sale, sînt inexacte de îndată ce privesc întregul operei. Greşala provine din faptul că s-a pornit de la operele sale finite, mai ales de la cele din prima fază, fără gîndul de a descifra etapele procesului său de creaţie. Nu contestă nimeni că multe din operele lui Aman, mai cu seamă în faza începuturilor sale, vădesc într-adevăr o preocupare marcată de a delimita inginereşte graniţele materiale ale obiectelor, contururile siluetei lor şi volumul suprafeţelor închise între aceste hotare, ca şi cum grija cea mai mare a artistului ar fi fost să detaşeze corpurile din fond, din mediul lor, să pună stavilă între figură şi ceea ce nu e figură, să nu permită luminii, sau atmosferei ce scaldă figura, nici un fel de modificare sau de ştirbire a siluetei sale logice. Chiar în compoziţii cum este *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul* (1852), unde efectul de noapte ar fi putut justifica topirea părţilor umbrite ale figurilor în fondul de asemenea întunecat al tabloului, lăsînd imaginaţiei loc să completeze siluetele doar din indicaţiile părţilor luminate tăios, de lună (sursă care nu permite penumbre), Aman nu se decide să procedeze în acest chip, ci defineşte,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



ulei

Idilă cîmpenească (Galeria Națională)

circumscrie fiecare corp și fiecare obiect în parte, demonstrînd astfel preocuparea de a descrie un univers logic știut, și nu unul văzut, adevărul mental mai curînd decît adevărul optic. Aman face aici, prin urmare, mai de grabă plastică decît pictură. Același lucru se petrece și în compoziția *Bătălia de la Plonin* (1861?). Nici vălmășagul contururilor, al căror arabesc e complicat, nici lumina interiorului de pădure, schimbătoare, nu sînt decisive cînd e vorba să determine tipul de viziune al artistului în această operă. Figurile sînt bine delimitate de spațiul în care apar, cu o precizie ce depășește putințele văzului normal, și acesta este factorul stilistic important, pentru a recunoaște că nu e vorba de stil pictural propriu-zis, ci mai curînd de o viziune plastică, în care nu lumina, ce dă nota afectivă de obicei, unificînd întregul, ci forma, relieful material al obiectelor izolate, are rolul hotărîtor.

Dacă însă multe din compozițiile finite ale lui Aman lasă această impresie, care a putut prilejui greșita înscriere a pictorului printre academicii ortodocși, analiza tabloului neterminat ne duce la alte concluzii. Spațiile lăsate albe într-un asemenea tablou, fie el compoziție istorică sau scenă de gen, într-un interior sau într-un peisaj, ne demonstrează, mai întîi, că Aman nu-și desena figurile ca academicii sau ca neoclasicii, studiind atitudinile și gesturile trupului uman din punctul de vedere al modificărilor anatomice aduse de mișcare formei plastice, că el nu-și regiza ansamblul juxtapunînd mase, statui perfect reliefate, ca un neoclasic. Neoclasicul lasă întotdeauna impresia că pornește, chiar și într-o scenă contemporană, de la basoreliefurile antice, de la metope sculptate, peste nudurile perfecte ale cărora s-ar strădui să picteze costumele de rigoare numai pentrucă are obligația de a fi veridic;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dar că, în fond, pentru el compoziția este definitivă de îndată ce nudurile tuturor personajelor ce compun scena au fost studiate fiecare în parte și puse la locul lor, în atitudinea potrivită. Se știe că așa proceda, de pildă, marele pictor clasic Louis David. În schița pentru *Jurămîntul de la Jeu de Paume*, aflată în muzeul din Versailles, uriașă pînză înfățișînd, în mărime naturală, același clasic nud bărbătesc ideal, multiplicat de 15 ori în diferite poziții și planuri pentru a purta capetele a 15 personaje istorice care au participat la evenimentul respectiv, profesorul academician Gh. Oprescu a urmărit, într-un articol exemplar, publicat acum aproape trei decenii [1], cum « lecțiile unui Flaxman sau ale lui Quatremère de Quincy (teoreticienii neoclasicismului — *I. F.*), devin corp și substanță»... « În fața unor asemenea pînze nu poți alunga ideea că pictorul n-ar fi avut nevoie de culoare ca să ne comunice gîndul său» [2] « Pentru el (pentru David — *I. F.*) a picta este a face operă de educator și chiar de justițiar. Muza lui surîde rar. Severă, distantă, cumplit de mîndră și învestmîntată în stofe sumbre, ea instruește, amenință, recompensează și răzbună» [3]. « Simplul desen, cuvîntul sau oricare alt mijloc de expresie — conchide istoricul de artă citat — i-ar fi putut ajunge».

Rostul eminamente didactic, izvorul intelectual al unei asemenea arte se văd aici perfect definite. Și pictura lui Aman are calitățile acestea, de comunicare utilă a unui conținut de idei. Ea este totuși mai puțin severă decît la neoclasici, mai puțin intelectuală, mai puțin ușor de înlocuit prin ori care alt mijloc de expresie, cuvînt sau imagine. Gîndirea lui Aman are nevoie, pentru a se transmite, nu numai de generalitatea unei imagini rămase aproape la stadiul conceptual, la nivelul noțiunilor abstracte, ci și de particularitățile care fac imaginea vizuală să fie vie, unică, neînlocuibilă, conferindu-i căldura vieții, resimțită prin fondul afectiv propriu artistului. Mai ales către sfîrșitul carierei sale, aceste calități se accentuează. Simțul său coloristic se exercită cu mai multă acuitate, sensibilitatea sa la valorile melodice ale formei colorate căzute sub variații voite de ecleraj, sporește. Deși arta sa păstrează pînă la sfîrșit amprenta lucrului săvîrșit în atelier, experiența plein-air-ismului, al cărui campion se făcuse la noi Grigorescu, nu trece fără să-l atingă. Pentru adevărații pictori, natura este și altceva decît formă de-abia colorată și supusă mai curînd unui ecleraj logic decît luminii firești, văzute. Coloriajul și eclerajul, luate drept colorit și lumină, fac caracteristica artei academiste, și în mare parte pe a neoclasicismului, dar nu caracterizează stilul cu adevărat pictural. Adevărata pictură este reconstituirea lumii obiective din lumină și culoare, din valori și intensități cromatice, bazate pe concordanțele subtile dintre tonurile și nuanțele alese, pe de o parte și, sentimentele ce întovărășesc oglindirea lumii reale într-o conștiință, pe de altă parte. Sînt lucruri care fac limbajul pictural asemănător întrucîtva celui muzical, ce provoacă reacții, modificări dispoziționale și sentimente obiective pe calea imaginii auditive. Ca la mai toți pictorii vrednici de acest nume, viziunea lui Aman, la sfîrșitul carierei sale, urmărește să se exprime prin mijloacele stilului pictural și nu prin mijloacele artelor vecine cu pictura. Compoziția nu mai este pentru el, ca la început, simpla împărțire a spațiului pînzei în sectoare grafice, conveniente unele față de altele. Pictorul nu-și mai concepe compoziția în funcție de o schemă grafică, de un « șablon» întemeiat pe vectori liniari, care să dispună axele volumelor după anume simetrii și să ritmeze mișcările corpurilor într-o anume cadență. Fără îndoială, la schemele compoziționale Aman nu renunță, pentru că nici un pictor nu poate renunța, în măsura în care compune. Schemele compozi-

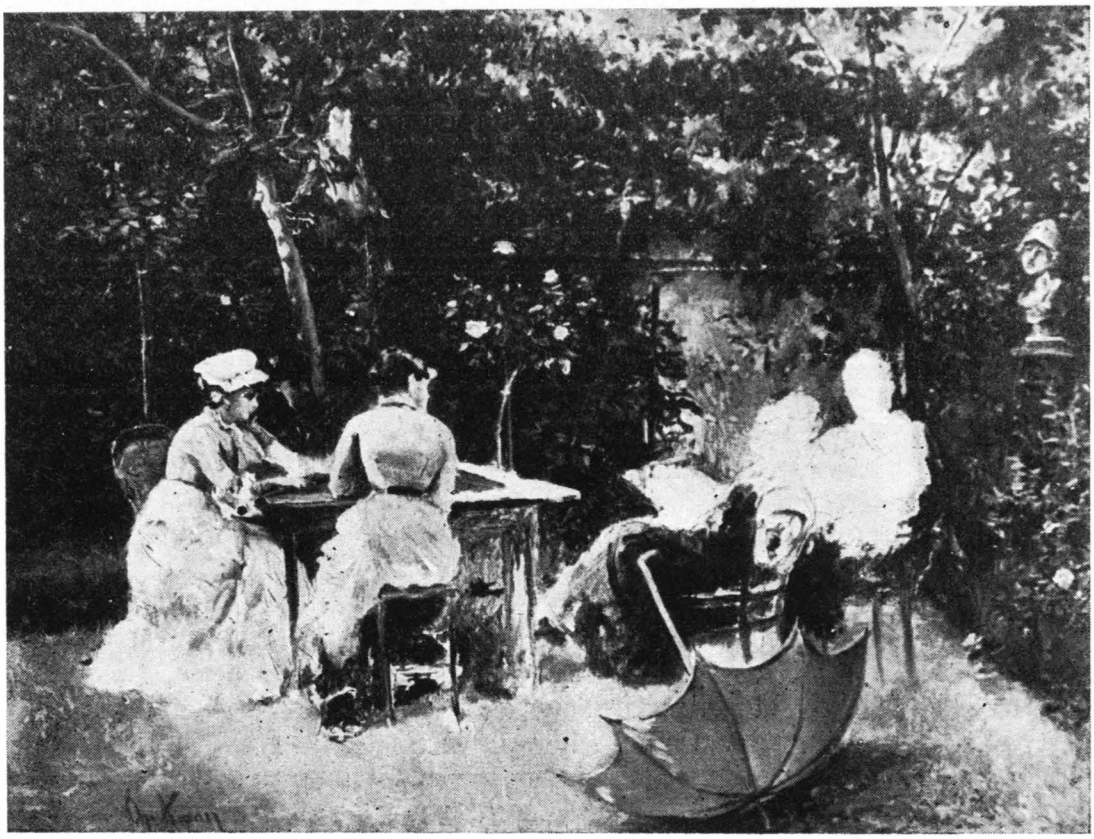
[1] *En regardant peindre David et Gros*, « Revue de l'art ancien et moderne », dec. 1929.

[2] *Ibidem*, p. 233.

[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ționale grafice nu sînt însă esențialul pentru stadiul acesta al operei artistului. De altfel, cum s-a remarcat, aceste scheme sînt în număr foarte redus și toți pictorii le repetă, dînd preferință unora sau altora doar, și străduindu-se fiecare să introducă în ele elemente care să le mai varieze, fără să le anuleze totuși. Dar pe lîngă aceste scheme compoziționale grafice, întemeiate pe arabescul conturelor în plan și pe dispoziția planurilor menite să sugereze desfășurarea în spațiu a scenei, se mai poate « compune » un tablou și sub alte raporturi. Operele de pictură, tablourile în adevăr ilustrative pentru stilul pictural, au și compoziție cromatică, și compoziție luministică: observarea raporturilor conveniente a sectoarelor colorate între ele și a tonurilor luminoase față de cele întunecate, distribuite pe suprafața tabloului. Lucrările lui Aman din ultima fază sînt, astfel, compuse nu numai grafic, pe baza desenului, ci și pictural, sub raportul cromatic și luministic. Lumina și culoarea nu sînt în ele caractere secundare, ornamentale, podoabe care să înfrumusețeze poate imaginea, dar de care la urma urmei conținutul operei s-ar putea și dispensa. Ele sînt elementele structurale ale imaginii. Sînt suportul ideii însăși. Atent la drama necontenită a luminii răsfrînte în retină de obiectele divers colorate, prin imaginile astfel modificate ale cărora luăm cunoștință de realitatea obiectivă — de fiecare dată nouă tocmai datorită acestei labilități a formei expusă eclerajelor diferite — pictorul ajunge, de pildă în opere ca *Atelierul cel mare al artistului*, să ne sugere viața și atmosfera unei încăperi locuite, dispensîndu-se aproape de personaje, a căror prezență este marcată doar prin spații rămase albe sau prin siluete abia schițate, menite să marcheze amplasamentul și atitudinile. Totuși, climatul moral al atelie-



În grădină (Galeria Națională). ulei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rului de la actualul Muzeu Aman trăiește în acest tablou, cu implicațiile lui de rafinament artistic și de gust pentru luxul spectacular ce era propriu acestui artist, și aceasta numai datorită distribuirii luminii pe suprafața obiectelor, și «anvelopei» luminoase ce le unifică. Dacă toate aceste obiecte ar fi scăldate într-o lumină neutră, mohorîtă, cu sursă incertă, acumularea lor laolaltă n-ar avea decît valoarea unei descrieri plate, documentare. Imagini servil fotografice de lucruri fără viață, fără legătură unele cu altele, îngrămădite în mult prea mare număr pentru spațiul reprezentat, ele ar da, de n-ar fi lumina, impresia lipsei de selecție, îmbîcselii, prostului gust, sentimentului posesiunii cumulative. Înverșunarea naturalistă a redării amănuntului nesemnificativ și inexpresiv, fotografic, marcată la o seamă de artiști de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, mai ales cînd pictează interioare, lasă uneori impresia aceasta. Dacă Aman ne apare ca un artist din acest tablou, faptul se datorește felului cum a reușit să înțeleagă și să folosească lumina. Efectul poetic de intimitate, de curățenie, de bună stare fizică și sufletească, pînza aceasta îl datorează perfectei integrări a obiectelor însumate de cîmpul optic, într-o atmosferă luminoasă unitară, corespunzătoare unei cenestezii favorabile. Obiectele nu sînt enumerate, nu apar izolat, ci conviețuiesc înglobate de același aer, definit, de același « Stimmung» afectiv. De aceea, acțiunile, atitudinile sau fizionomiile personajelor schițate n-ar fi importante decît dacă ar contrazice climatul moral al încăperii. În acest tablou rolurile se inversează: oamenii sînt aici pretext, elemente de decor; actorul principal al scenei este cuprinsul viu al atelierului, decorul. Sufletul inclus în acest decor de locatarul atelierului definește el de data asta personajele ce i-au dat naștere, fără să mai fie nevoie de caracterizarea lor psihologică prin fizionomii, prin portret. Poezia intimistă a vieții îmbelșugate de artist favorizat de succes, care își creează mediul pe care-l dorește, caracteristic pentru gustul și psihologia sa, ne este redată pe de-a-ntregul, în imaginea aceasta, doar de zugrăvirea atmosferei luminoase a interiorului. Faptul n-ar fi fost posibil rămînînd în cadrul picturii clasice, în care obiectele sînt ceea ce este volumul lor, modelat logic și nu optic, și în care nici o relație în afară de cea, adăugată mental, a utilității lor, nu se stabilește între obiecte. În viziunea picturală, distribuirea luminii și culorii în tablou, compoziția coloristică și luministică decide natura și calitatea emoției.

Împrejurarea este vădită și în cazul altor lucrări neterminate ale lui Aman, din seria celei intitulate *În grădină* (Galeria Națională). Sînt de fapt peisaje cu figuri. Dar de unde peisajul — grădina casei lui Aman — este de fiecare dată lucrat în întregime, figurile au rămas, la stadii diverse, neterminate: unele doar schițate în peniță, altele eboșate în culoare. Pata ce marchează absența lor nu ştirbește nimic din rotunjimea senzației peisajului de grădină, cu atmosfera lui specifică, la ore din zi precizate și în anotimp statornicit. Compoziția întregului se bazează și aici pe raportul și concordanța sectoarelor colorate ale suprafeței, în imaginea întregului intrînd cu rol esențial lumina ce modifică tonurile și dă viață afectivă lumii reale.

Toate acestea nu sînt însă, ori cît de prețioase ar fi, decît lucrări minore, ca liedurile și cantilenele, expresive pentru un singur sentiment, lipsit de complexitate. Lirismul stilului pictural se împacă el însă, ne-am putea întreba, cu marile compoziții tematice cu subiect social sau istoric, compoziții de factură mai curînd epică? Pline de dramatism, exprimînd sentimente complexe, redînd conflicte sociale, scenele istorice ar pretinde mai curînd amploarea și monumentalitatea stilului plastic, adică a stilului ce pune accentul pe relieful obiectelor și corpurilor și pe echilibrarea arhitectonică a volumelor și maselor, pe echilibrul liniilor de forță implicate de ele. În *Vlad Țepeș și solii turci* (1862), Aman recurgea la un asemenea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Boierii surprinşi la ospăţ de trimişii lui Vlad Ţepeş (Galeria Naţională)

ulei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tip de compoziție, de stil plastic. Deși accidentele luministice ale suprafețelor colorate — veșmintele orientale ale solilor în special — sînt chiar căutate de pictor, nu se poate spune totuși că artistul ajunsese la înțelegerea picturală a compoziției în întregul ei. Lumina și culoarea sînt aici doar accesorii. Importanța cea mare o

Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș — detaliu

au volumele, masele corpurilor în mișcare ori în repaus, și scena se compune plastic, pe baza acestor volume juxtapuse în spațiu și a raporturilor dintre ele. Perspectiva rămîne frontală, ca de regulă în clasicism. Figurile, modelate parcă în ronde-bosse, par niște statui, sînt bine decupate în spațiu, și nici un fel de confuzie între masa lor și fond nu e cu putință. Pictorul lucrează încă, așa cum

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se spune în estetica artelor plastice, cu *forme închise*: conturele delimitează de jur împrejur masele și le izolează de mediul lor. Chiar dacă este atent la diferențierile tactile ale diverselor materiale și la variațiile luminii pe suprafețele colorate, aceasta nu trebuie să ne înșele: artistul gîndește tot arhitectonic, construind plastic. Spațiul

Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș — detaliu

e reconstituit, în această fază a picturii lui, din volume așezate la diverse depărtări de ochi, și sensurile dramatice, atîtea cîte sînt, izvorăsc în primul rînd din vectorii de mișcare reprezentați de axele acestor volume sau de conturele siluetei lor, și numai după aceea din expresia fizionomiilor. Sînt metafore directe, la îndemîna oricui, care nu cer prea multă inventivitate. Compoziția e superficială, retorică, nu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zguduitoare, în adîncime. Ea predică, exortînd, nu emoționează captivînd. De aceea și efectul este literar, și nu poetic. Lecția de demnitate națională dată posterității de Țepeș, pe care Aman voia s-o reamintească atunci, cu prilejul vizitei proaspătului domnitor al ambelor Principate la Înalta Poartă, constituie fondul ei tematic.

Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș — detaliu

Este enunțarea unei teze, a unei norme etice: un aforism de tipul celor formulate de Bolintineanu în baladele sale, echivalentul plastic al unui distih ca: « Cei ce poartă jugul și-a trăi mai vor/Merită să-l poarte spre rușinea lor ». Intențiile pictorului sînt instructive, educatoare. Ele se adresează în primul rînd intelectului și impulsurilor volitive. De aceea, implicațiile metaforice sînt de ordin grafic și plastic: conturul este prin excelență elementul intelectual, iar reprezentarea volu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

melor, a reliefurilor tridimensionale, stîrnește totdeauna în privitor reacții de ordin volitiv, dispoziții de acțiune. Dar pictura lui Aman nu întotdeauna vrea să dăscălească sau să declame. Uneori ea are alte rosturi. Cîteodată, mai cu deosebire în ultima fază, ea emoționează, încîntă și seduce. În compoziția de la 1886 de care am

Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș — detaliu

pomenit, *Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș*, intenția artistului a fost, așa cum a subliniat în monografia sa Radu Bogdan, nu atît să înfățișeze simplul episod istoric, cît să sublinieze un puternic conflict social: lupta, presimțită în mai toate țările europene în acea epocă, între puterea centralizatoare, unificatoare, centripetă, a monarhului ce se sprijinea pe popor, de o parte, și puterea centrifugă, dezbinatoare, a nobilimii ce căuta să-și păstreze fiefurile și să împiedice unificarea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

naţiunilor. Enunţînd acest conflict, Aman face mult mai mult decît să-l enunţe. El nu rămîne rece: accentul participării sale afective la realitatea descrisă trebuia să cadă vizibil de partea unde era poporul, împotriva boierimii. Dacă artistul n-ar fi recurs la o compoziţie de tip pictural, capabilă să exprime pe de-a-ntregul sentimentul cu care zugrăveşte el acest conflict, interpretarea ar fi rămas echivocă Într-o compoziţie de tip plastic, grupul ar fi trăit exclusiv prin însumarea, unul

Boierii surprinşi la ospăţ de trimişii lui Vlad Ţepeş — detaliu

cîte unul, a indivizilor componenţi, reprezentaţi izolat. Pînza i-ar fi pus alături, fără o legătură vădită de ordin afectiv, stabilind între ei raporturi doar prin ritmul grafic al compoziţiei şi prin atitudinile lor sculpturale, ori prin gesturi. Dar ritmul gesturilor şi atitudinea sînt proprii şi unui tip de comunicare de alt ordin decît cel al pictorului: coregrafia bine regizată poate realiza aceleaşi efecte. Dîndu-şi seama de aceasta şi nevoind să zugrăvească un episod coregrafic împietrit, Aman a renunţat la două proiecte de compoziţie cu aceeaşi temă, înfăţişînd fiecare alt moment al dramei.

Tabloul acesta de mari dimensiuni reprezintă versiunea ultimă şi cea mai fericită a compoziţiei. Judecată după schema ei grafică, compoziţia aceasta nu se deosebeşte prea mult de cele dinaintea ei: scena este văzută tot frontal, ca îndeobşte la Aman; personajele se grupează în două planuri paralele, pe cele două laturi ale mesei, uşor recurbate spre dreapta, ca mesele potcoavă de la banchetele contemporane cu Aman. Totul se profilează pe zidurile însorite ale cetăţii Tîrgoviştei, într-o primăvară cu cer senin. Cetatea închide zarea, constituind planul ultim, cel mai înalt, al tabloului, ca o reamintire a faptului că indivizii stau sub legea cetăţii. Lucrarea a fost terminată doar parţial. Dacă regia ansamblului înşiruie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

personajele în planuri paralele, ceea ce corespunde momentului anterior al dramei, tihnitul praznic de paşti, prin mişcările corpurilor se caută să se dea oarecare variaţie atît perspectivei frontale, cît şi circumscrierii în dreptunghiuri a grupelor. Artistul a recurs la tot ceea ce putea da mişcare trupurilor: racursiuri, felurite tipuri de contraposto etc., pentru ca schema grafică să corespundă clipei, dintr-o dată devenită dramatică, pe care o trăieşte boierimea Tîrgoviştei. Agitaţia aceasta a formelor şi a liniilor ce constituie arabescul grafic al fiecărui plan rămîne înscrisă într-un «tipar» destul de calm: cele două dreptunghiuri, şi rapelul lor din planul ultim, marchează contrastul situaţiei.

Ideea artistului era să sugereze surprinderea boierilor. Calmul este atmosfera generală a sărbătorii, căci în conştiinţa grupului intra doar gîndul că venise să petreacă. Zbuciumul şi agitaţia spaimei îi cuprinde individual, pe fiecare din boierii ce se văd atacaţi de ostaşii lui Vlad Ţepeş. Pe fizionomiile adulţilor se vădeşte mai mult uluiala, stupoarea: nu le vine să creadă că aşa ceva se poate întîmpla. Pentru a sugera privitorilor ideea panicei, artistului îi este neîndestulătoare pantomima şi redarea mimicei: insistenţa asupra fizionomiilor şi asupra gesturilor este expresivă doar atunci cînd ele nu apar drept obiect de studiu rece, cînd artistul palpită şi el o dată cu cel ce gesticulează. Participarea artistului se simte în pictură prin tonalitatea cromatică în care se integrează ansamblul: gama tabloului este elementul afectiv al picturii.

Aman a gîndit de la început compoziţia în funcţie de culoare şi lumină. Totul este pictural în ea, de la primele trăsături de penel menite să schiţeze personajele rămase neterminate (de pildă femeia din dreapta cu copilul). Urma pensulei care ţine loc de linie nu e aici exclusiv contur: este deopotrivă şi partea de umbră.

Îmbinarea funcţiei intelectuale, inginereşti, a liniei ce delimitează lateral masele, cu funcţia senzorială a umbrei ce dă frontal senzaţia reliefului, corporalităţii lor, este un procedeu pur pictural. De altfel, obiectele indicate de schiţă sau siluetele rămase eboşate sînt de asemenea gîndite pictural. Carafa are doar conture, dar accentul de lumină este indicat pe suprafaţa ei, printr-o tuşă albă de pensulă. O tuşă albă se vede, repetată, şi în silueta copilului schiţat. Reflexele fac parte din compoziţie.

Ansamblul e gîndit în funcţie de lumină. Focarele luministice sînt distribuite cu un rost expresiv. Altfel, n-ar fi fost indicate dintru început, cu alb, luminile. Pictura clasică proceda altfel. Siluetele rămase între conture erau umplute cu o culoare plată, tonul local, peste care se modula cu demitente şi tonuri clare, indicînd variaţiile luminozităţii suprafeţelor colorate, expuse unui ecleraj divers, luminii ce cade în unghiuri de incidenţă variate după oblicitatea planurilor. Aşa se petrec lucrurile şi în pictura academistă. În opera studiată a lui Aman, procedeul este inversat: elementul ultim, cel care dă finisarea imaginii, accidentul luministic, reflexul unei suprafeţe curbe şi lucioase, este indicat dintru început deodată cu conturele corpului, iar conturele nu sînt seci, logice, ci au aspectul senzorial, optic, al petelor de umbră produse de expunerea volumelor în fascicolul luminii dirijate.

Umbrele, fireşti sau purtate, au aceeaşi importanţă pentru ochi, doar mintea le disociază, ca fiind unele ale formei însăşi, celelalte ale mediului ei. Aman le confundă aici, în modul cel mai realist cu putinţă. (Capul femeii din prim plan.) Faptul se justifică prin plasarea scenei în peisaj. Lumina pătrunde prin frunziş, deci cade arbitrar, neaşteptat. Dar arbitrarul acesta aparent i-a prilejuit lui Aman să-şi calculeze efectele. Un ritm al întregului tablou se stabileşte astfel, doar pe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

baza accentelor și focarelor de lumină. Cele două planuri, luminate alternativ, se contrapunctează. Tehnica ecranelor, proiectării unui corp luminat pe fond sumbru, sau a unui corp umbrit pe fond clar, sporește senzația spațierii celor două planuri. Dimensiunile scăzute proporțional ale obiectelor ar fi reușit să ne sugere depărtarea lor, dar nu și aerul ce circulă între ele. Lumina compusă astfel și aplicarea justă a degradării intensității cromatice ca în perspectiva aeriană — căci, oricît de mică e distanța, aerul de primăvară îmbibat de vapori de apă și de raze mănîncă tonurile de culoare — contribuie la veridicitatea scenei.

Această lucrare nu mai oferă un simplu coloriaj. Tonurile cromatice nu sînt adică tonuri locale, aplicate peste volume, care nu își au relieful lor obținut prin valorație în clar obscur, indiferent de culoare. Tabloul oferă aspectul unei cromatici veridice, formele fiind recompuse optic din analiza planurilor colorate și luminate divers, pe care le prezintă fiecare obiect. O analiză atentă permite să se vadă că au fost întrebuințate pe alocuri, pe lîngă umbrele negre, umbre colorate, că valorile sînt tonuri și ele, și nu sînt degradări ale unui același ton, demitente. Că legea contrastelor simultane ale culorilor este, conștient sau instinctiv, aplicată de artist: verdelui îi răspund umbre roșiatice, violetului reflexe ce bat în galben, portocaliului umbre albastre, adică tocmai complementarele optice. Culoarea are o strălucire și o modulație rar întîlnită în alte opere ale lui Aman. Pasta este hrănită, groasă, așternută din belșug, pe alocuri în relief, peste tot de o textură prețioasă. Revenirile și corecturile, în spațiile care n-au ajuns la forma finală, dovedesc și ele căutarea unor efecte cît mai picturale.

Lucrarea terminată ne-o putem închipui foarte bine din ceea ce vedem, chiar dacă grupul din dreapta nu este adus pînă la gradul de finisaj al capului de bătrîn din planul doi, care este de fapt portretul lui Iorgu Aman, fratele artistului, lucru ce a trecut neobservat pînă acum. Ideea că și în acest tablou, ca în majoritatea celorlalte compoziții ale sale, Aman va fi căutat să introducă persoane din jurul său, și chiar pe sine, a fost însă mărturisită de Radu Bogdan, ce a căutat să identifice pe însuși pictorul în soldatul din primul plan ce leagă mîinile boierului la spate.

Acolo unde personajele n-au fost duse pînă la capăt, grupurile sînt definite prin tonul general al porțiunii respective din tablou, căutat în vederea unui aspect de ansamblu cît mai unitar. Varietatea tonurilor e gîndită simfonic. Din întreg se desprinde o anume tonalitate efectivă, armonizîndu-le. Aspectul feeric al zilei de senină, însorită și indiferentă primăvară, impasibilă la drama umană, ne aduce aminte versurile poetului Tudor Arghezi care, evocînd figura lui Țepeș, începe la fel prin descrierea peisajului, în contrast cu psihologia personajelor:

«Pacea e-n țară, pacea e-n afară.
Hotarul, liniștit cum n-a mai fost.
Și șesurile, azi la adăpost,
Plugarii noi le fulgeră și ară.

Pe la începutul dulce-al primăverii
Și-aduce aminte satul de povești;
Și frunza tremură pe crângi cerești,
Și, pasă-mi-te-n taină, și boierii!»

Este ca și cum, doar cîțiva ani înaintea morții sale, în toiul feeriilor la care asista, participînd la ele cu bucuria tuturor simțurilor sale de artist ce prețuia plăcerea senzorială, pe autor l-ar fi chinuit gîndul că, de undeva, în plină chermesă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a naturii, i se pot ivi oricînd solii morții. Această căptușire tragică a sărbătorilor optice prilejuite de feeria naturii cu un gînd amar, dă preț mai mare scăpărărilor de nestemate ale culorii, emoției frumosului trăit cu înfiorarea celui ce gustă clipă de clipă viața și se bucură de ea, cu toate că n-o socotește veșnică.

Boierii surprinși la ospăț de ostașii lui Țepeș are, în opera lui Aman, semnificația Simfoniei a VII-a în opera lui Beethoven: resimțirea concomitentă a beției lui Dionyssos și a prezenței geniului morții, deopotrivă disputîndu-și sufletul omenesc.

КАК ПИСАЛ АМАН

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Среди произведений Амана есть некоторые незаконченные, то есть представляющие отдельные части, оставшиеся в различных фазах возникновения. По ним легче проследить весь процесс творчества и манеру, которой завершается видение художника. В общем, можно установить по ним перемену в воззрении Амана на искусство живописи в завершительной фазе его творчества, достойную быть отмеченной. В отличие от неклассической эстетики и академической манеры писать, первоначально принятой в известной степени Аманом, последняя фаза характеризуется усилением восприимчивости, ведущим к тому, что колорит приобретает все более важное значение. Живописный язык Амана становится более музыкальным, более чутким к мелодическим значимостям колорита. Его композиции теперь задуманы не столько в зависимости от графической темы, от «шаблона», построенного на линейных векторах, сколько в зависимости от хроматического элемента и от света, ставшими структурными факторами образа, опорой самого идейного содержания. Творческая мысль пластической законченности заменяется видением более открытой формы; произведения выигрывают с точки зрения живописи и, тем самым, с точки зрения эмоционального потенциала лиризма. В румынской исторической живописи настает момент перехода от реторики к поэзии, от назидательных воспитательных замыслов, к неким метафизическим заключениям графического и пластического разряда, в которых хроматическая гамма и освещение имеют свое точное определенное место.

Задуманная в соответствии с освещением и колоритом композиция распределяет свет с целью наибольшей выразительности, указывая его с самого начала, еще с набросочной фазы, как это видно в картине «Бояре, захваченные врасплох на пирушке посланцами Влада Цепеша», в которой преобладание чувствительного, зрительного элемента, над умственным, логичным, совершенно очевидно. Волшебный вид ясного весенняго дня, безразличного к человеческой драме, разыгрывающейся под его небом, показывает трагическое углубление темы, придающее этому произведению страстный отзвук седьмой симфонии Бетховена, в которой Дионис и гений смерти одинаково борятся за обладание человеческой душой. Эта картина последнее крупное произведение художника.

EN REGARDANT PEINDRE AMAN

(RÉSUMÉ)

Parmi les œuvres d'Aman, certaines sont inachevées, c'est-à-dire présentent des portions laissées à des stades divers. Elles permettent de suivre plus aisément le processus de la création et la manière dont le peintre parachêve sa vision artistique. Un changement digne d'être souligné dans la conception picturale d'Aman peut en général être constaté à la dernière phase de sa carrière. S'éloignant de l'esthétique néo-classique et de la manière académique qu'il avait, dans une certaine mesure, adoptée au début, à la dernière phase Aman fait preuve de qualités de sensibilité plus prononcées, et accorde toujours plus d'importance aux problèmes du coloris et de la lumière. Le langage pictural d'Aman devient plus musical, plus sensible aux valeurs mélodiques du coloris. Ses compositions sont maintenant conçues

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moins en fonction d'un thème graphique, d'un « patron » fondé plutôt sur des vecteurs linéaires que sur l'élément chromatique et de la lumière, devenus à la dernière phase du maître les facteurs structuraux de l'image, le support de l'idée même. Sa conception du fini plastique fait place à une vision de la forme ouverte; les œuvres y gagnent en puissance picturale et, implicitement, en puissance d'émotion, en lyrisme. C'est, dans la peinture roumaine d'histoire, le moment de transition de la réthorique à la poésie, des intentions instructives et éducatrices à certaines implications métaphoriques, d'ordre graphique et plastique, où la gamme chromatique et l'éclairage tiennent une place bien déterminée.

Conçue en fonction de la lumière et de la couleur, la composition distribue l'éclairage suivant un ordre expressif, indiqué dès le début, dès la phase de croquis, comme, par exemple, dans la composition des « Boyards surpris au festin par les envoyés de Vlad Ţepeş», où la prédominance de l'élément sensoriel, optique, sur l'élément intellectuel et logique, est évidente. L'aspect féerique d'une sereine journée de printemps, indifférente au drame humain qui se déroule sous son ciel, marque un approfondissement tragique du thème qui prête à cette œuvre la résonance affective de la septième symphonie de Beethoven, où Dionyssos et le Génie de la Mort se disputent également l'âme humaine. C'est la dernière œuvre de grandes dimensions, avant la mort de l'artiste.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GRIGORESCU ÎNTRE CLASICISM ŞI ROMANTISM

de R. NICULESCU

Plecarea lui Grigorescu spre Paris avu loc în toamna lui 1861. Cum votarea bursei întîrzia, pictorul, nerăbdător, solicită o subvenție prealabilă, care i se și acordă, din paragraful economiilor, precum și un pașaport gratuit [1]. Cu aceste mijloace pecuniare, la care se adăuga o parte din banii cîștigați la Agapia [2], îl vom vedea îmbarcîndu-se la Galați, de unde merse pe Dunăre pînă la Viena, urmînd deci itinerariul obișnuit la noi înaintea construirii drumurilor de fier. De aici pare să fi plecat mai departe prin München sau prin Berlin [3] ajungînd la Paris înainte de sfîrșitul anului. În drum, tînărul vizită firește muzeele și avu prilejul să vadă pentru întîia oară, la Kunsthistorisches Museum din Viena și, poate, la Pinacoteca din München, operele clasicilor pe care-i cunoscuse pînă atunci numai prin gravuri.

Străin, venit din singurătatea Agapiei și din modestul mediu al zugravilor bucureșteni, îi va fi fost desigur greu la început să se orienteze în lumea artistică a Parisului și, nici vorbă, cu atît mai mult să-și facă o părere limpede despre drumul pe care îl avea de urmat. Avea o bursă oficială și deci obligația de a se înscrie la Școala de Belle Arte, așa cum făcuseră și predecesorii săi, de a urma cursurile și de a trimite atestate în țară, pentru ca ministerul să poată judeca progresele făcute de «stipendist». Cu simțul practic pe care i-l dăduseră atîția ani de viață independentă și activă, Grigorescu se va fi gîndit de la început să nu-și piardă vremea, și va fi alergat îndată să se înscrie la Școala de Belle Arte, unde se afla, de cîțiva ani, compatriotul său C. I. Stăncescu.

Vechiul concurent din 1857 devenise acum un artist familiar publicului din țară, lăudat de ziarele vremii, care anunțau ca pe un adevărat eveniment reproducerea prin litografie a uneia dintre compozițiile sale istorice [4]. Cunoscut mai ales în

[1] Mihai Popescu, *Contribuții la biografia pictorului Grigorescu*, în «*Convorbiri literare*», 67 (1934), p. 560–562.

[2] Dr. C. Istrati, *Doi luceferi*, în «*Calendarul Minervei*», 10 (1908), p. 132. De la Epitropia Sf. Spiridon din Iași, banii fură retrași aproape în întregime de o rudă apropiată a pictorului, care și i-a însușit, sub pretextul de a-i duce în altă parte spre fructificare. Singurul mijloc de întreținere al pictorului va rămîne deci, în anii de studii, subvenția plătită de minister.

[3] *Ibid.*, p. 134; Cioflec, *Grigorescu*, Buc., 1925, p. 12.

[4] «*Steoa Dunărei*», 1 aprilie 1859; «*Naționalul*», 14 mai 1859. Este vorba de compoziția *Mihai Viteazul comandînd bătălia de la Călugăreni*, desenată de Stăncescu și litografiată de Lemercier.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ipostaza puțin simpatică de concurent favorizat al lui Grigorescu și de adversar al pictorilor independenți de la sfîrșitul secolului, Stăncescu pare să fi fost totuși în tinerețe un personaj destul de sociabil, cultivat și binevoitor. Înzestrarea sa artistică era nulă desigur și compozițiile sale istorice, portretele și naturile moarte, cele din urmă pictate fără strălucire, într-o materie ternă și inexpresivă, celelalte desenate școlărește, cu o penibilă lipsă de abilitate, merită pe deplin uitarea în care au căzut [1]. Avea însă calități de organizator și de animator, citea destul de mult și, mai ales, vorbea cu ușurință și căldură despre artă [2]. Își făcuse repede legături printre romînii din Paris, activînd și în cadrul cercului înființat de aceștia, unde citi, la 8 aprilie 1860, niște *Disertațiuni asupra frumosului în artele plastice*, cu informație scoasă din manualele curente și chiar cu veleități de a teoretiza fenomenul artistic, lăudabile cel puțin prin intenție, dacă nu prin justețea ideilor [3]. Anii petrecuți în atelierul lui Gleyre, apoi în acela al lui Sébastian Cornu, lăsaseră urme adînci în convingerile sale, de un academism rutinar și pedestru. Adept al ierarhiei genurilor, Stăncescu prețuia astfel compoziția cu figuri mai presus de peisaj și de natura moartă, căreia îi contesta chiar caracterul artistic, și vorbea cu aere de cunoscător despre clasici, despre « Michel Angelo », « Anibal Caraș », sau despre « Iuliu Romanul » [4].

Cu Grigorescu se împrieteni repede, căci încă din 1861, înainte de căderea zăpezii, deci curînd după sosirea noului bursier, mergeau împreună să deseneze la Saint-Denis, la cîteva leghe de Paris. Ne-a rămas de atunci un stîngaci desen în creion, reprezentînd un lac cu plopi în amurg, pe care Grigorescu îl dedica « à son ami Stăncesco » [5].

Plimbările prin împrejurimile Parisului sau prin muzee vor fi continuat în primele luni, cînd Grigorescu va fi avut vreme să se apropie și de alți studenți romîni și chiar francezi, artiști mărunți sau elevi ai Școalei de Belle Arte. Stăncescu îl va fi dus desigur în atelierul profesorului său Cornu, unde putea fi primit și înainte de a trece examenul de admitere, care nu avu loc decît în martie. Că Grigorescu s-a prezentat la acest examen și că l-a absolvit, pare deocamdată indiscutabil. Se afirmă categoric că pictorul figurează în registrul școlii, ca unul ce trecuse un examen de perspectivă, luînd chiar și o mențiune [6]. În orice caz, el se va întățișa la expoziția universală din 1867 și la Salon ca fost elev al lui Cornu [7]. Este greu de spus însă cît timp va fi rămas și ce va fi putut învăța tînărul romîn în atelierul acestui maestru de merit secundar și didactic.

Pînă la reforma din 1863, anacronica programă de învățămînt a Școlii de Belle Arte prevedea de fapt doar cursuri de desen, întregite de lecții de istorie generală și anatomie. Timp de cîteva luni pe an elevii desenau după antic și după modelul viu, supravegheați de profesorii lor, care se plimbau printre șevalete, împărțind sfaturi. Pictura propriu-zisă și istoria artelor ocupau un loc surprinzător de restrîns. Școala cultiva o mediocritate onestă, închizînd inițiativa elevilor în limitele unui academism îngust și despotic, multiplicînd la infinit examenele și concursurile, și

---

[1] Pentru C. I. Stăncescu, cf. Gh. Oprescu, *Pictura romînească în secolul al XIX-lea*, ed. a 2-a, Buc., 1943, p. 195—197

[2] Cf. C. I. Stăncescu, *Ce este frumusețea. Artele plastice în Romînia între anii 1848—1878. Cum se judecă operele de artă*, București, f.a.

[3] « *Naționalul* », 1860, 28 aprilie și 1 mai.

[4] *Ibid.*

[5] Expoziția Tezaurului.

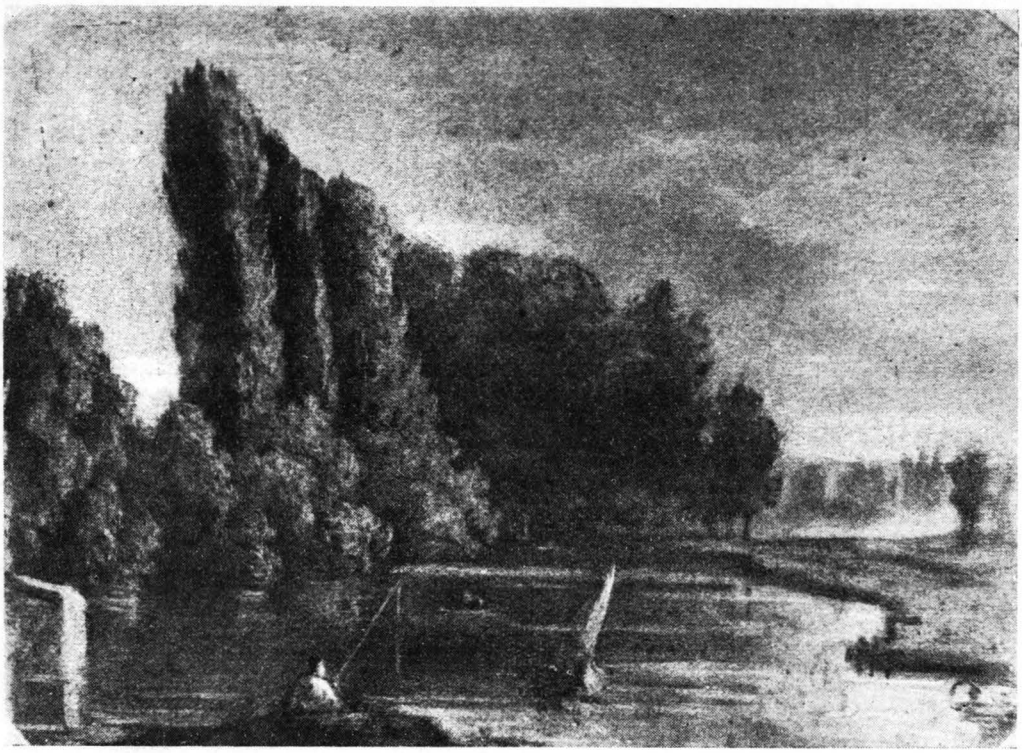
[6] I. D. Ștefănescu, *Cîteva lămuriri*, în A. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, ed. a 2-a, Craiova, 1939, p. 6. Și totuși Cioflec susținea că Grigorescu nu s-a înscris la Școala de Belle Arte: « Cercetînd condicile de înscriere nu găsim nici o urmă » (*op. cit.*, p. 12).

[7] Cf. G. Oprescu, *op. cit.*, p. 158, n. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lăsînd cel mult să se întrevadă, la capătul lungilor ani de studii, posibilitatea de a cîştiga premiul Romei [1]. Conceput astfel, învăţămîntul artistic francez lipsea pe elevi nu numai de contactul cu arta contemporană, atît de greu de realizat în şcoală, dar şi cu marea artă a trecutului, izvor nesecat de experienţă şi de sugestii înnoitoare. Desenator corect dar fără personalitate, colorist mediocru, Cornu care fusese elevul lui Ingres şi călătorise apoi în Orient era un pictor de compoziţii istorice şi de portrete oficiale îndeajuns de preţuit [2] şi deci un profesor anume făcut pentru un elev de felul lui Stăncescu.

Grigorescu însă, care în ciuda vîrstei sale poseda însuşiri de practician solide şi experienţa atîtor lucrări de seamă duse la bun sfîrşit, trebuie să fi înţeles repede că



Peisaj la Saint-Denis. 1861. (Expoziţia Tezaurului)

nu avea prea multe de învăţat pe lîngă un simplu profesor. Atmosfera de frondă, tradiţională în atelierele pariziene, neliniştea şi curiozitatea colegilor, lungile discuţii care îl vor fi speriat întîi prin vivacitatea replicilor, dar din care ni-l închipuim reţinînd sugestii şi îndemnuri, avură, fireşte, darul de a-i lărgi orizontul şi de a-i descoperi posibilităţi pe care nu le întrevăzuse pînă atunci. Romantismul, realismul, arta peisagiştilor contemporani, putură pătrunde astfel pînă la tînărul pictor care se văzu dintr-o dată solicitat de curente contradictorii, susţinute cu vehemenţă. Instinctul său artistic se dovedi însă puternic şi sigur, în stare să-şi croiască o cale proprie,

[1] Pentru programa de învăţămînt a Şcolii de Belle Arte din Paris înainte şi după reforma din 1863, cf. « *Gazette des Beaux-Arts* », t. 15 (1863), p. 563—572.

[2] Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*, VII, p. 116. Una dintre compoziţiile istorice ale lui Cornu, gravată de Noel, în *Galeries historiques de Versailles*, Série II, Section II, nr. 36 quater: *Prise d'Ascalon par le roi Baudoin II.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

impusă de necesități interioare. Și drumul artistului va fi, în acești ani de îndoieli și de luptă, cucerirea formei picturale.

Dintre camarazii francezi ai lui Grigorescu au ajuns pînă la noi cîteva nume: Charles de Laforce, cu care pictorul va lega una dintre cele mai statornice prietenii ale sale, Albert Jules Edouard, Alphonse Fournier. Maurice Emmanuel Lansyer și Edouard Vié merită de asemenea a fi amintiți [1]. Sînt două figuri caracteristice pentru viața de atunci a școlii, frămîntată de nemulțumirile elevilor printre care se iveau tot mai multe veleități de independență, justificate pe deplin de platitudinea profesorilor. Chiar în decembrie 1861, cînd Grigorescu se afla deci la Paris, pregătindu-se pentru examenul de admitere, avusese loc o gravă insurecție academică. Un grup numeros de elevi, printre care se numărau Lansyer și Vié, părăsiseră zgomotos școala, trecînd în atelierul lui Courbet, campionul realismului și al naturii. În locul obișnuitelor modele, Courbet adusese în mijlocul atelierului un bou roșcat pătat cu alb, care putea fi văzut cu fînul alături, legat de zid cu un lanț, printre șevaletele elevilor [2]. Cu toată aparenta sa ciudățenie evenimentul era o puternică afirmare de independență, una dintre cele dintîi îndreptate împotriva învățămîntului academic și care, fără îndoială, va fi avut ecoul său în sufletul lui Grigorescu, înclinat din fire să disprețuiască rutina și convențiile. Hotărîrea artistului romîn de a părăsi școala de Belle Arte va fi, nici vorbă, un act pe deplin conștient și nu doar rezultatul unei simple înclinări temperamentale.

Mai toți biografii pictorului vorbesc de un concurs care, necesitînd studii de arbori după natură, l-ar fi adus pentru întîia oară la Barbizon. Nu credem să fi fost chiar concursul de admitere, cum bănuia Vlahuță [3], ci mai degrabă una dintre multele competiții anuale la care erau chemați elevii școlii. Subiectul propus era « o luptă antică între doi păstori », în mijlocul unui peisaj cu elemente dinainte hotărîte: « la stînga în primul plan un stejar bătrîn, la dreapta o apă curgătoare în fund munții » [4]. La Barbizon Grigorescu rămase însă cu mult peste așteptări, lăsînd să treacă termenul concursului în vederea căruia venise [5]. Pictorul icoanelor de la Agapia se îndepărta de academism, luînd îndrăzneț calea mai primejdioasă desigur, dar cu atît mai nobilă, a artei care nu se întemeiază pe rețete de atelier, ci pe experiența directă a vieții și a lucrurilor. Unii au lăsat să se înțeleagă că avînd revelația pădurii de la Fontainebleau, Grigorescu ar fi rămas acolo cîțiva ani, uitînd Parisul o dată cu atelierul lui Cornu [6]. În realitate însă artistul își va petrece verile în mediul

---

[1] Scrisori ale lui Laforce către Grigorescu, din anii 1888—1898, la G. Oprescu, *Corespondența lui Grigorescu*, Buc., 1944, p. 17—34. Tot aici, la p. 34—35, o scrisoare de la Edouard, din 1898. Misivele lui Laforce amintesc numele lui Fournier *(ibid.*, p. 31), anunță moartea lui Vié (p. 24): « Vous avez su sans doute à Paris la mort de ce pauvre Vié. Encore un de parti » și îmbolnăvirea gravă a lui Lansyer (p. 26). Date biografice în Thieme-Becker, *op. cit.*, X, p. 346 (Edouard); XXI, p. 209 (Laforce); p. 359—360 (Lansyer).

[2] Georges Riat, *Gustave Courbet*, Paris, 1906, p. 193—196.

[3] Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, Buc., 1910, p. 26.

[4] *Ibid.*, *loc. cit.* Bătrîn, Grigorescu se va înveseli amintindu-și de pretențioasa temă a concursului la care se prezentase în tinerețe: « cu ce haz ne scanda pictorul acest juvaer al academismului în floare pe vremea aceea » *(Ibid.)*.

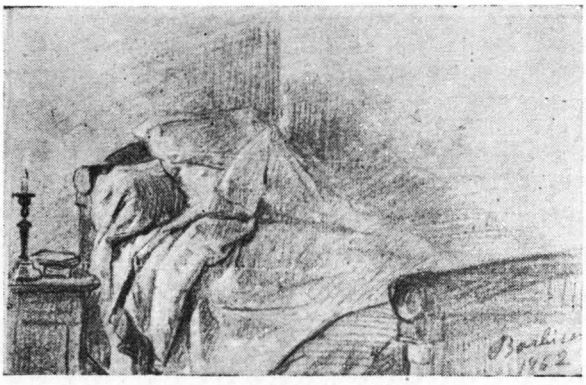
[5] După Vlahuță *(loc. cit.)*, Grigorescu ar fi rămas în atelierul lui Cornu « cîteva luni ». Cioflec vorbește despre activitatea desfășurată de Grigorescu « în ateliere », deci nu numai la Cornu sau la Școala de Belle-Arte. După acest biograf, adesea nesigur în mărturiile sale, competiția la care a participat Grigorescu ar fi fost «prima probă a concursului de peisaj, așa-zisul « Concours de l'arbre », un premiu « la care erau admiși și străinii » *(op. cit.*, p. 14—15). Istrati încurcă și mai mult lucrurile, sugerînd că ar fi fost vorba despre premiul Romei, la care însă nu erau admiși străinii (Cf. și G. Oprescu, *Grigorescu și Franța. Studiu asupra formației spirituale și artistice a pictorului*, Buc., 1946. p. 17).

[6] Vlahuță, *op. cit.*, p. 26: « Pleacă să facă studii de copaci la Fontainebleau, și vasta pădure seculară îl prinde și-l ține în lumea ei de mistere... trei ani ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rustic al pădurii, lucrînd iarna la Paris, în micul atelier pe care-l avea, încă din 1863, în Rue du Cherche-Midi[1], sau prin muzee. Se poate spune chiar că, în această perioadă inițială a formației sale, rolul hotărîtor l-au avut capodoperele din muzee, care l-au învățat să privească în jurul său și i-au îmbogățit mijloacele de expresie.

Portret de bărbat. 1862. (Muzeul Simu)



Patul pictorului la Barbizon. 1862. (Col. Procop Dimitrescu)

Portret de bărbat. 1862. (Muzeul Simu)

Pictori desenînd la Barbizon. (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de stampe)

Cîteva desene, din 1862, atestă această primă trecere a lui Grigorescu pe la Barbizon. Unul, care poartă data și locul, înfățișează patul artistului cu așternutul desfăcut și cu o noptieră alături, pe care se află lumînarea aprinsă (col. Procop Dimitrescu)[2]. Document mișcător, desenul este însă departe de energia expresivă a

[1] Cf. însemnarea autografă a pictorului pe spatele *Atelierului* din col. Dona: « Cel dintîi atelier al meu din Paris, din strada Chechemidi (sic) 23, 1863. N. Grigorescu, 1873 ». Cf. și G. Oprescu, *op. cit.*, p. 16. În 1862, Grigorescu avusese alt domiciliu, în Rue Corneille 5 (V. A. Urechia, *Istoria școalelor*, vol. III, p. 263).

[2] Cf. însemnarea autografă, în dreapta, jos: « Barbizon, 1862 ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

graficei grigoresciene. Cărbunele și creta albă, aplicate destul de șovăitor pe o hîrtie gri-albăstruie, nu evocă îndeajuns nici transparența umbrelor, nici densitatea plastică a formelor. Un alt desen înfățișează un bărbat tînăr cu ochelari, probabil un pictor, culcat cu mîna sub cap (Muzeul Simu). Și aici se vede limpede că marele desenator de mai tîrziu era încă departe de a-și fi definit viziunea și chiar de a stăpîni la un nivel satisfăcător tehnica elementară a artei sale. Liniile sînt apăsate, dar fără energie, formele n-au nici claritate nici eleganță, lăsînd să se vadă chiar unele ușoare erori de anatomie. Cu mult mai izbutit este însă desenul care, pornind de la același model, îl reprezintă pe scaun, privind printr-o fereastră deschisă (Muzeul Simu). De astădată întreaga figură este sugerată prin cîteva linii sintetice care definesc cu sensibilitate calitatea luminii și determină masele. Dedesubt, pictorul a notat: « suvenir de Barbizon, 1862, august 28 ». Cariera academică a lui Grigorescu durase deci doar cîteva luni. Tot atît de valoros din punct de vedere documentar, un al patrulea desen ne aduce înainte doi tineri pictori lucrînd în aer liber asistați de o femeie care privește peste umărul unuia dintre ei (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe). Linia, care se vrea descriptivă și minuțioasă, este iarăși nesigură, luminile sînt puse fără abilitate, monoton. Pe spatele aceluiași desen, un personaj drapat, schițat din memorie după vreuna dintre operele văzute la Luvru, ne întîmpină ca pentru a simboliza lupta care se da în sufletul artistului între contactul direct cu natura și tradiția muzeelor și pe care evoluția sa ulterioară o va rezolva într-o sinteză armonioasă.

*

Nimic mai firesc decît încercarea lui Grigorescu, părăsită de altfel atît de repede, de a-și deschide un drum în artă prin academism. Formația sa neoclasică precum și necesitatea de a urma cursurile unei școli dătătoare de certificate valabile în țară îl îndemnau la început în această direcție. La fel făcuseră atîția dintre înaintașii sau contemporanii săi francezi, din motive diferite desigur, de la Géricault și Delacroix, care pornesc din atelierul lui Guérin, pînă la Manet, care a început prin a fi discipolul lui Thomas Couture. Toți acești inovatori și-au dat seama la vreme de primejdiile academismului, părăsindu-l așa cum făcu și Grigorescu, pentru a-și întoarce privirile către marea artă a trecutului mai puțin spre renașterea florentină sau romană și mai ales către venețieni și baroc. Plasticei excesive a clasicismului i se vor opune acum în chip firesc formele deschise, subordonate atmosferei, care duseseră la nașterea peisajului modern.

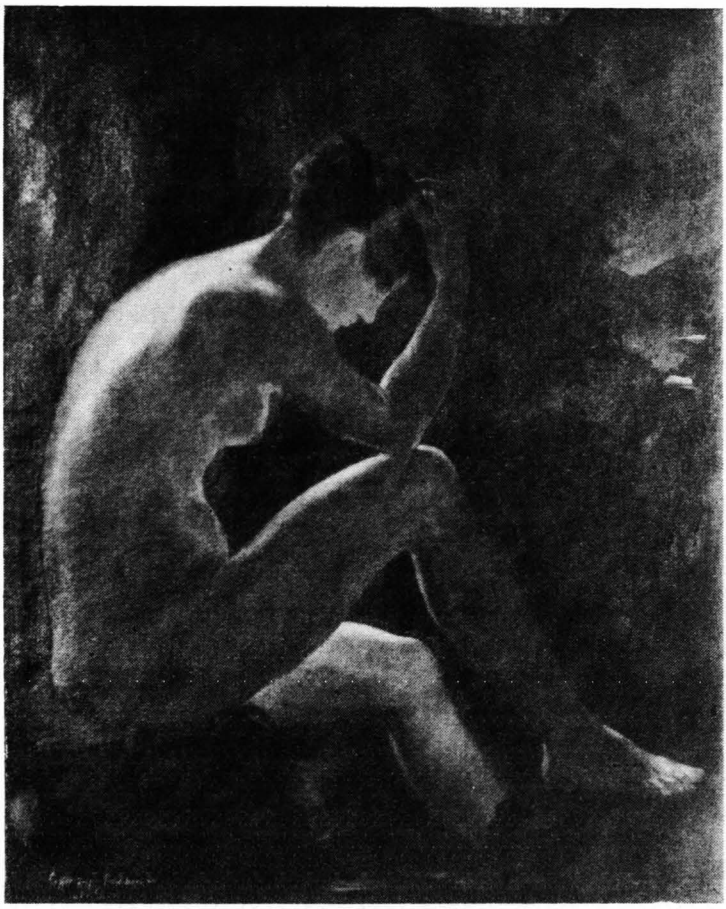
Anii celui de-al doilea Imperiu înregistrează de altfel, o dată cu zorile unei noi ere picturale, un progres surprinzător în studiul maeștrilor trecutului. *Saloanele* lui Baudelaire, *Jurnalul* lui Delacroix, *Maeștrii de altădată* ai lui Fromentin, aduceau în lumea solemnă a muzeelor un fior de contemporaneitate, afirmînd legăturile romantismului cu generațiile artistice anterioare. Fără îndoială că aceste scrieri n-au putut determina direcția mișcării artistice, *Jurnalul* mai ales, care a rămas inedit pînă foarte tîrziu. Ele sînt însă momente exemplare ale evoluției gustului, pe cale de a lăsa prejudecățile și convingerile clasiciste pe seama învățămîntului oficial și a cîtorva retardatari. Artiștii autentici nu vor mai căuta acum să realizeze o «perfecțiune» iluzorie, bazată pe desăvîrșirea goală a formei, ci vor năzui către idealul mai înalt al expresivității. Urmînd povața lui Rembrandt, ei începeau să înțeleagă că o operă de artă este desăvîrșită atunci cînd artistul a spus tot ce avea de spus, ori cît de sumară, de arbitrară în aparență ar fi expresia sa [1]. Factura spontană și largă a flamanzilor, a lui

[1] Jakob Burckhardt, *Kulturgeschichtliche Vorträge*, Leipzig, Alfred Kröner Verlag, p. 118.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Justiția și răzbunarea divină urmărind crima. Copie după Prud'hon. 1863. (Colecția Patriarhiei)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Nud în peisaj nocturn. Copie după P. P. Prud'hon. (Col. ing. C. Zamfirescu)

Rubens mai ales, tușa violentă și inspirată a lui Rembrandt, materia prețioasă a micilor olandezi, culoarea somptuoasă a venețienilor, trăiau în sensibilitatea epocii o viață nouă. După 1860, romantismul era desigur un curent artistic depășit, dar rămîneau cuceririle sale permanent valabile, contactul cu marea tradiție barocă și libertatea expresiei picturale.

Niciodată nu s-au făcut mai multe copii după vechii maeștri ca în secolul al XIX-lea. Deșteptarea conștiinței istorice duse la descoperirea și revalorificarea unor epoci uitate sau rău înțelese, iar pictori ca Rembrandt și Velasquez ieșiră din umbra seculară, recăpătîndu-și locul cuvenit nu numai în strădania eruditilor, dar și în visurile poeților și artiștilor și, mai ales, în muzee. Dintr-o instituție moartă, menită doar să conserve trecutul, muzeul devenea acum un izvor nesfîrșit de sugestii înnoitoare, de soluții tehnice subtile, în fața cărora lecțiile profesorilor de la Școala de Belle Arte păleau. Se poate spune că romanticii, ca și urmașii acestora, realiștii și impresioniștii, care au descoperit atîtea laturi noi ale realității, s-au format în bună parte în muzee, printre pînzele glorioase ale înaintașilor. Cu rare excepții, pictorii de seamă ai secolului și-au început activitatea copiind sau interpretînd pe maeștri, continuînd cu această îndeletnicire pînă tîrziu, în anii maturității. Este destul să ne gîndim la Delacroix, la revoluționarul Manet chiar, la Cézanne. Acest mare dialog cu trecutul n-ar fi fost desigur cu putință dacă sălile Luvrului, mereu îmbogățite într-un spirit tot mai larg, n-ar fi oferit acea incomparabilă bogăție de opere, « baza și cel mai bun stimulent al unui adevărat spirit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dante și Virgiliu. După Delacroix. (Biblioteca Academiei R P R, *Cabinetul de stampe)*

creator »[1]. Reorganizat de guvernul revoluției din 1848, redeschis pentru public în 1851, Luvrul se găsea la sosirea lui Grigorescu în plină dezvoltare. Enorma colecție Campana, achiziționată de Napoleon al III-lea în 1862 și expusă la Paris în același an[2], sub conducerea chiar a lui Cornu[3], donații nenumărate, comentate elogios de publicațiile vremii, întreținеau în jurul marelui muzeu interesul publicului și al artiștilor, determinînd o adevărată renaștere a gravurii de interpretare, datorată mai ales renumitei *Gazette des Beaux Arts*, care începu să apară în 1859.

În ateliere, această întinerire a clasicilor lua forme polemice, îndreptate mai ales împotriva academismului oficial. De timpuriu, elevii cu adevărat înzestrați își manifestau orientarea oprindu-se la maeștrii prin care socoteau că-și pot justifica viziunea proprie și înlocuind autoritățile școlii cu preferințele lor individuale. Alegerea făcută de Grigorescu printre pictorii reprezentați la Luvru și la Luxembourg, cele două mari muzee care-i stăteau la îndemînă, este de aceea cît se poate de semnificativă. Trecuseră poate zece ani de cînd artistul, doritor să-și îmbogățească repertoriul religios, începuse a face apel la culegeri de gravuri după clasici. O astfel de publicație, provenind din biblioteca sa, este *Gallerie des arts et de l'histoire*, ilustrată

---

[1] Hans Tietze, *Le musée idéal de la peinture*, Paris, 1954, p. 44.
[2] *Ibid.*, p. 41.
[3] Thieme-Becker, *op. cit.*, vol. VII, p. 116.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu gravuri lineare de Réveil [1]. Cîteva litografii după Rafael și Poussin, dar și după obscurul Chauvin, rămase deasemenea de la pictor, se păstrează în muzeul Mănăstirii Agapia [2]. Spiritul în care «meșterul Nicu» înțelesese a se folosi de aceste izvoare nu se deosebește însă de acela al vechilor zugravi, care căutau în erminii și de la o vreme în culegeri mai degrabă profane, ilustrația temelor sacre din catapetesme și din decorația murală a bisericilor [3]. În muzeul din Viena, Grigorescu putuse vedea astfel, în drumul său spre Paris, un tablou al lui Annibale Carracci, *Isus și Samariteanca*, de la care se inspirase, cu ani în urmă, prin 1854 sau 1856, folosind firește o gravură, într-o icoană de la mănăstirea Căldărușani, în timp ce chiar la Luvru avusese prilejul să vadă, în sfîrșit în original, pînze celebre ca *Punerea în mormînt* de Tizian sau *Îngerul părăsindu-l pe Tobie* de Rembrandt, pe care le interpretase pe zidurile Agapiei [4]. Incertitudinea sa de atunci este vădită din plin de spiritul în care își alegea modelele, adesea disparate sau contradictorii: O *Fugă în Egipt* de Chauvin, cunoscută prin litografia lui von Fischer, i se păruse vrednică de a fi copiată cu aceeași deferentă aplicație [5]. La fel procedaseră și alți pictori romîni, un Lecca, un Iscovescu, un Tattarescu, care aduseseră din anii de studii petrecuți peste hotare numeroase copii după maeștri ai Renașterii și ai Barocului, aleși mai mult pentru agrementul motivelor sau pentru prestigiul unor nume ilustre decît datorită vreunei afinități intime. O vagă aspirație spre monumental, dorința de a-și consolida cunoștințele cîștigate de-a lungul unei activități empirice de iconar, stau desigur la baza interesului tot mai mare pe care Grigorescu îl arătă, mai ales la Agapia, pentru compozițiile cîtorva pictori celebri. Stilul său se resimte însă într-o măsură destul de redusă de aceste experiențe juvenile. Interpretînd prin intermediul gravurilor opere clasice sau baroce, vechi de cîteva secole sau contemporane, tînărul artist împletea un neoclasicism datorat mediului în care se formase cu tendința sa înnăscută spre forma picturală, vizibilă mai ales în tușa energică a decorației murale de la Agapia și în factura sumară dar îndrăzneață a cîtorva icoane narative.

Tradiția picturală, de la romantici pînă la baroc, îl va reține însă exclusiv în copiile sale pictate în muzeele franceze. Cea mai veche poate, datată 1863, este o transpunere fidelă a capodoperei lui Prud'hon, *Justiția și răzbunarea divină urmărind crima*, unul dintre punctele de plecare cele mai glorioase ale reacțiunii anticlasiciste. Preromantic prin sentiment ca și prin subtila poezie a luminii nocturne, Prud'hon păstrează totuși fermitatea plastică a volumelor. Interpretarea lui Grigorescu, magistrală prin desen ca și prin modeleul nuanțat al formelor, accentuează tocmai această latură clasică a tabloului. Pictorul stăpînea acum desenul academic cu o autoritate care ne face să înțelegem inutilitatea lecțiilor lui Cornu. Deși impecabil, desenul lui Grigorescu este însă mai dur, formele se desprind în interpretarea sa fără acele delicate tranziții care fac farmecul cel mai adînc al picturii lui Prud'hon. Atmosfera însăși, în evocarea căreia pictorul francez a pus atîta poezie, a devenit aproape inexistentă, poate și prin alterarea bitumului folosit pentru umbre, în

[1] Paris, 1836 (2 vol.).

[2] Cf. și I. D. Ștefănescu, *Cîteva lămuriri*, p. 10.

[3] Una dintre aceste culegeri, folosită adesea de zugravii noștri din secolul al XIX-lea, este aceea a lui Christoph Weigel, *Historia Jesu Christi*, Augsburg, 1695. Exemplarul din colecția Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R. a aparținut unui G. Grigorescu, care ar putea fi fratele artistului, zugravul de biserici.

[4] Cf. Acad. Prof. Gh. Oprescu și Remus Niculescu, *N. Grigorescu, Anii de ucenicie*. Buc., 1956, p. 105 și 108.

[5] *Ibid.*, p. 76; cf. și Vlahuță, *op. cit.*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ofițerul de vânători. Copie după Géricault. (Depozitul Galeriei Naționale)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fragment de compoziție. Copie după Rubens. 1864. (Col. Gr. Bălăceanu)

timp ce lumina lunii, care la Prud'hon țese o mreajă diafană, a dispărut absorbită de cele cîteva zone mai clare și de discul izolat care figurează astrul. Privite în sine și în limitele gustului neoclasic, cele patru figuri ale compoziției sînt însă superbe, putînd sta alături de cele mai valoroase creații din opera de tinerețe a lui Grigorescu. Executată la dimensiunile vaste ale originalului, copia constituia deci un neobișnuit atestat de studii pentru bursierul care se afla în Franța de cel mult doi ani. Grigorescu își trimise opera la București, însoțind-o cu o interesantă scrisoare către ministrul Instrucțiunii, în care se arăta conștient că aduce «un serviciu țării făcîndu-i cunoscut pictura franceză» [1].

Marea pînză, păstrată astăzi la Patriarhie, nu este însă singura copie a lui Grigorescu după Prud'hon. Un *Nud de femeie în peisaj nocturn* (col. ing. C. Zamfirescu), este o încercare poate și mai izbutită de a surprinde farmecul delicat al artei maestrului francez. Deși peisajul este îndeajuns de uscat, atmosfera se

[1] Cf. Scrisoarea din 9 aprilie 1864, la Emil Vîrtosu, *Date noi despre Nicolae Grigorescu*, în «*Vremea*», 27 februarie 1938.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fuga în Egipt. Copie după Rubens. (Muzeul din Cîmpina)

Cele trei Parce torcînd destinul Mariei de Medicis. Copie după Rubens. (Tablou distrus, fost în col. Lazăr Munteanu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

simte acum mai mult, înconjurînd trupul femeii cu o boare luminoasă [1]. Tot interesului pentru Prud'hon se cuvine să-i atribuim și o copie după una dintre pînzele Constanței Mayer, eleva și prietena acestuia. Este *Visul fericirii*, tablou căruia i s-a pierdut urma, dar care a figurat în expoziția de la 1873 [2]. Originalul

Bărbatul cu baston. Copie după Rembrandt. (Muzeul Zambaccian)

aflat la Luvru [3] este o compoziție îndeajuns de complicată, cu figuri reprezentate în peisaj: doi tineri soți, într-o barcă, cu copilul lor, conduși de Eros și Destin.

Alături de compoziția capitală a lui Prud'hon, în sala celor șapte seminee de la Luvru, care cuprindea operele cele mai semnificative ale picturii franceze de la începutul secolului al XIX-lea [4], Grigorescu avea înaintea sa un alt mare

[1] Semnat st. jos: « Copiat după Prud'hon de N. G. ».

[2] *Societatea Amicilor Belelor Arte. Catalog de obiectele ce figurează la expoziţiunea publică din Bucureşti la 1873*, ed. a 3-a, Buc., 1873, p. 15, nr. 300: *Visul fericirei, schiță după d-ra Mayer.*

[3] Inv. 622: *Le rêve du bonheur.* Cf. Gaston Brière, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures. I. École française*, Paris, 1924, p. 175.

[4] Cf. Théophile Gautier, *Le Musée du Louvre*, în *Paris Guide*, Paris, 1867, vol. I, p. 305–411.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

precursor, a cărui contribuție la evoluția ulterioară a artei picturale a fost uriașă: Géricault. Ca și Prud'hon, Géricault era în felul său un fiu al clasicismului. Forma sa, clară și viguroasă, se deosebește însă adînc de platitudinea corectă a atelierelor academice, fiind înzestrată cu un sens eroic al plasticului, care îl apropie de Michelangelo. Educat pentru valorile plastice, așa cum îl vedem în marea copie după Prud'hon, Grigorescu se simți poate atras de Géricault tocmai pe acest teren pe care se puteau întîlni sensibilități atît de deosebite. *Ofițerul de vînători*, marele portret ecvestru de la Luvru [1], fu interpretat însă de artistul romîn în cu totul alt spirit decît ne-am fi așteptat [2]. Dacă la Géricault culoarea și lumina sînt subordonate formei plastice, la Grigorescu forma devine lumină. Reducînd pînza la proporțiile unei schițe, Grigorescu simplifică motivul, suprimînd indicațiile de amănunt, în mase compacte de lumină și umbră. Călărețul devine astfel o apariție luminoasă pictată cu o tușe violentă și îndrăzneață, prin care mișcarea este comunicată întregului mai mult chiar decît prin desenul formelor. Am spune că în această interpretare, din nefericire nedatată, dar în orice caz ulterioară celor de care ne-am ocupat pînă acum, Grigorescu s-a aflat nu numai sub sugestia lui Géricault, dar și sub aceea a lui Delacroix, în ale cărui opere tîrzii formele capătă uneori caracterul unor erupții de lumină. Nu cunoaștem nici o copie a pictorului după Delacroix. Cineva vorbește, e drept, de una după *Barca lui Dante* [3], dar s-ar putea să fie o confuzie. Există în schimb un mic desen în peniță (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe), făcut probabil din memorie, care amintește în chip vizibil acea pictură a lui Delacroix, pe care Grigorescu a putut-o vedea nu la Luvru, ci la Luxembourg, unde se afla pe atunci, cînd oficialitatea nu acceptase încă operele marelui artist, — încă în viață sau mort de curînd, — în cel mai de seamă muzeu al Franței [4].

Asemenea marilor romantici, Grigorescu se simți atras pe de altă parte de tradiția barocă, în deosebi de arta maeștrilor flamanzi și olandezi, în care viziunea realistă îmbracă adesea o formă picturală liberă de orice convenție clasicistă și atît de apropiată de gustul modern. Cunoaștem astfel trei copii de Grigorescu după Rubens. Mai veche pare să fie o *Fugă în Egipt* (Muzeul din Cîmpina) [5], după tabloul de la Luvru, care la rîndul său este replica unei pînze aflată la Cassel [6]. Un subiect religios deci, dintre cele pe care nu demult zugravul de biserici le reprezenta în icoanele sale [7]. Ca și în cazul copiilor după Prud'hon, Grigorescu înfruntă și de astă dată dificultățile unui motiv nocturn, cu efecte dramatice de clar-obscur. Mica schiță, nu lipsită de brio în execuție, cu o tușă rapidă dar sigură, rămîne totuși o simplă aproximație, lipsită de energie și de suflu liric. Un *Fragment de compoziție* (col. Gr. Bălăceanu) [8], reprezentînd doi copii și un leu, care interpretează un detaliu dintr-una

---

[1] *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant.* (Inv. 339). De fapt, portretul ecvestrul locotenentului Dieudonné. Cf. Gaston Brière, *op. cit.*, p. 111. Dimensiunile originalului: 2,92 × 1,94.

[2] Depozitul Galeriei Naționale. Semnat dr. jos: « Copiat dupe Gerico. Grigorescu ».

[3] N. Petrașcu, *Grigorescu*, ed. a 2-a, Buc., 1930, p. 16.

[4] Cf. Paul de Saint-Victor, *Le Musée du Luxembourg*, în *Paris Guide* vol. I, p. 416 — 458.

[5] Semnat st. jos: « După Rubens, N. G. » Titlul tabloului original (Luvru, inv. 2080), este *La fuite en Egypte au clair de lune.* Cf. Louis Demonts, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures. III. École flamande, hollandaise, allemande et anglaise.* Paris, 1922, p. 85.

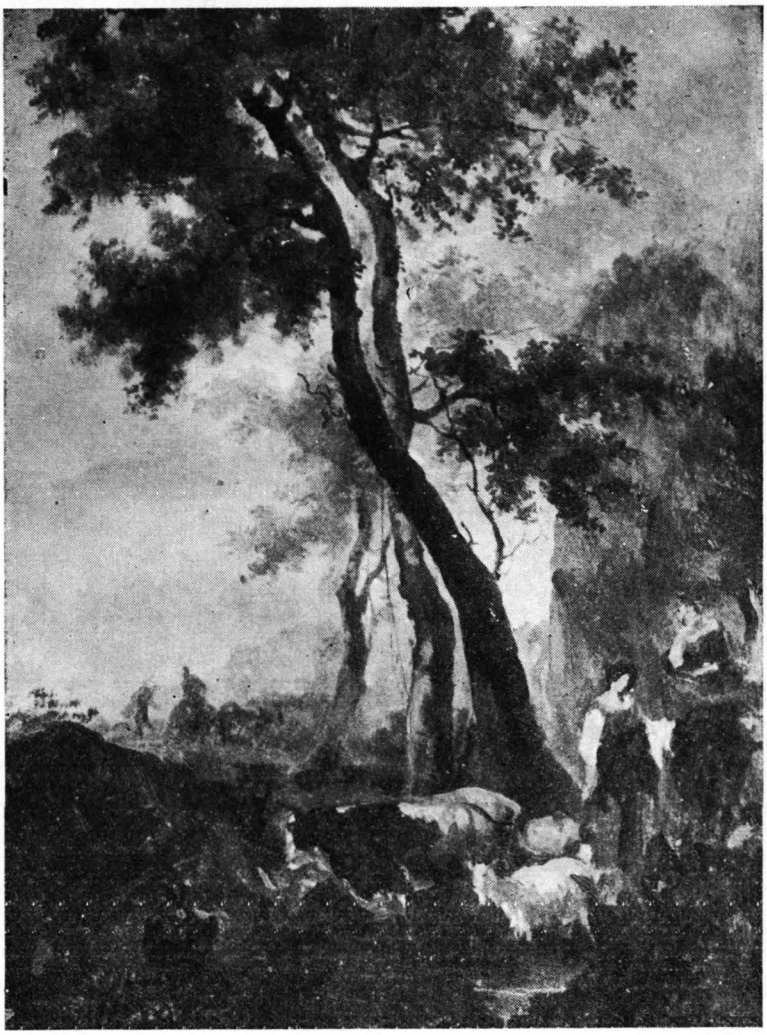
[6] Emile Michel, *Rubens, sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1900, p. 178.

[7] O *Fugă în Egipt* de Grigorescu, după litografia lui Auguste Chauvin, se găsește, precum se știe, la Mănăstirea Neamțul. Icoane cu același subiect în catapetesmele bisericilor pictate de Grigorescu la Zamfira și Agapia. Cf. Acad. Prof. G. Oprescu și R. Niculescu, *N. Grigorescu. Anii de ucenicie*, p. 71.

[8] Semnat st. jos: « După Rubens, 1864, Grigorescu ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din pînzele ciclului consacrat de Rubens Mariei de Medicis [1], arată interesul cu care Grigorescu se străduia să analizeze paleta roșcată a maestrului flamand, vibrația cromatică a tușei, volumele construite din culoare. Copia după *Cele trei Parce* [2] din același ciclu al Mariei de Medicis [3], distrusă de bombardament în 1944, ni s-a



Femei cu vitele la pășune. Copie după Berghem. (Col. dr. N. Bazavan)

păstrat sub forma unei imperfecte fotografii. Cele trei nuduri impun însă chiar și în această reproducere, prin fermitatea și eleganța desenului pictural.

---

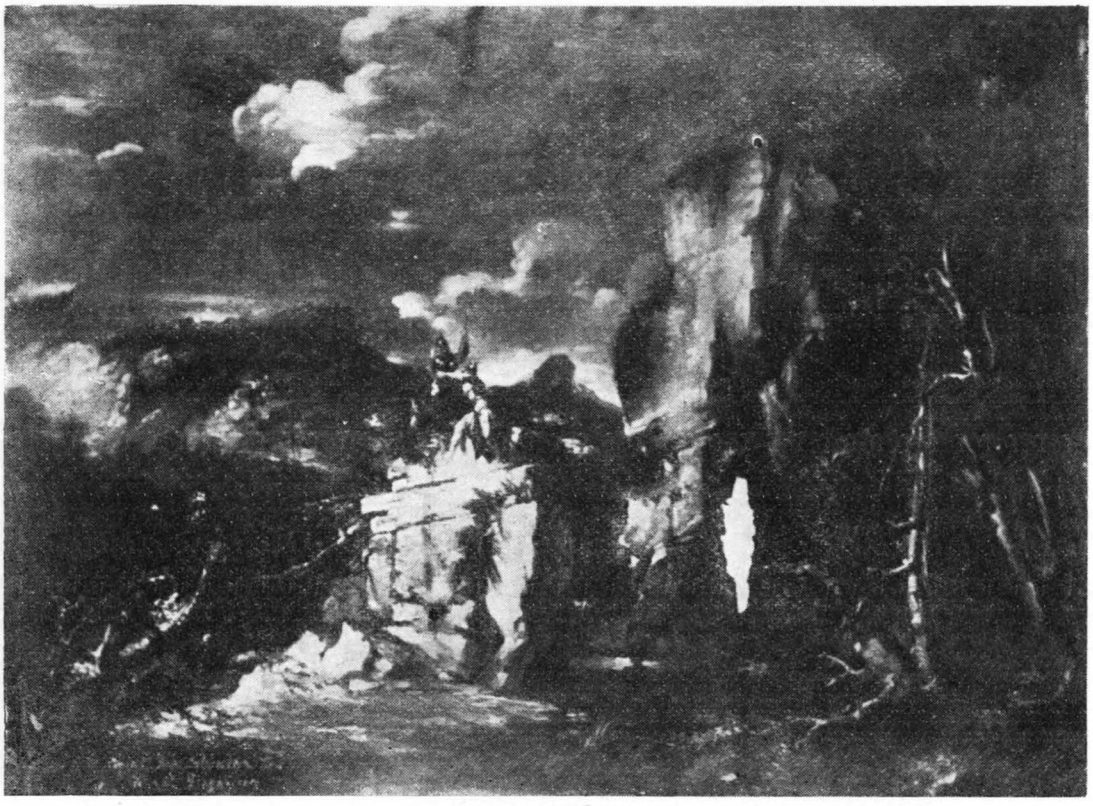
[1] Este *Căsătoria lui Henric al IV-lea cu Maria de Medicis* (Cf. P. P. Rubens, *Des Meisters Gemälde*. Stuttgart u. Leipzig, 1905, p. 240). Întreaga serie, pictată de Rubens pentru palatul Luxembourg, fu mutată mai tîrziu la Luvru, unde se găsea pe vremea lui Grigorescu. Cf. Théophile Gautier, *Le Musée du Louvre*, p. 373—375.

[2] Tablou fost în col. Lazăr Munteanu și distrus de bombardament în 1944. A figurat în expoziția retrospectivă organizată de Academia Romînă în 1938 (*Catalog*, p. 10. nr. 12).

[3] Titlul întreg al compoziției este: *Cele trei Parce torc destinul Mariei de Medicis* (Luvru, inv. 2085). Cf. Louis Demonts, *op. cit.*, p. 37, Reproducere în P. P. Rubens, *Des Meisters Gemälde*, p. 225.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ni se vorbește de o *Saskia* după Rembrandt, copie existentă, se pare, într-colecție particulară [1]. Avem în schimb, plecînd de la o operă a aceluiași maestru, *Bărbatul cu baston*, din muzeul Zambaccian [2]. Reminiscențele clasiciste se simt aici în multe privințe, alături de unele semne care prevestesc stilul de portretist al lui Grigorescu. Claritatea cu care sînt definite formele feței, desenul energic și larg, fac din acest portret un excelent exercițiu academic. Magia umbrelor lui Rembrandt este însă absentă din interpretare, figura fiind învăluită într-o lumină aproape egală, în care clar-obscurul este folosit numai atîta cît trebuie pentru a se obține structura plastică a volumelor. Foarte personală, paleta portretului, cu tonuri calde și delicate,



Peisaj cu briganzi. Copie după Salvator Rosa. (Galeria Națională)

ne duce însă în chip firesc la carnația figurilor pictate de Grigorescu în anii maturității sale.

Lucru curios, nici unul dintre marii peisagiști olandezi nu figurează printre pictorii copiați de Grigorescu. Cunoaștem doar o interpretare după Berghem (col. dr. N. Bazavan) un *Peisaj cu capre* [3], remarcabil prin ritmul alert al tușei și prin prospețimea unei palete vii dar armonioase. Un *Peisaj cu briganzi*, după Salvator

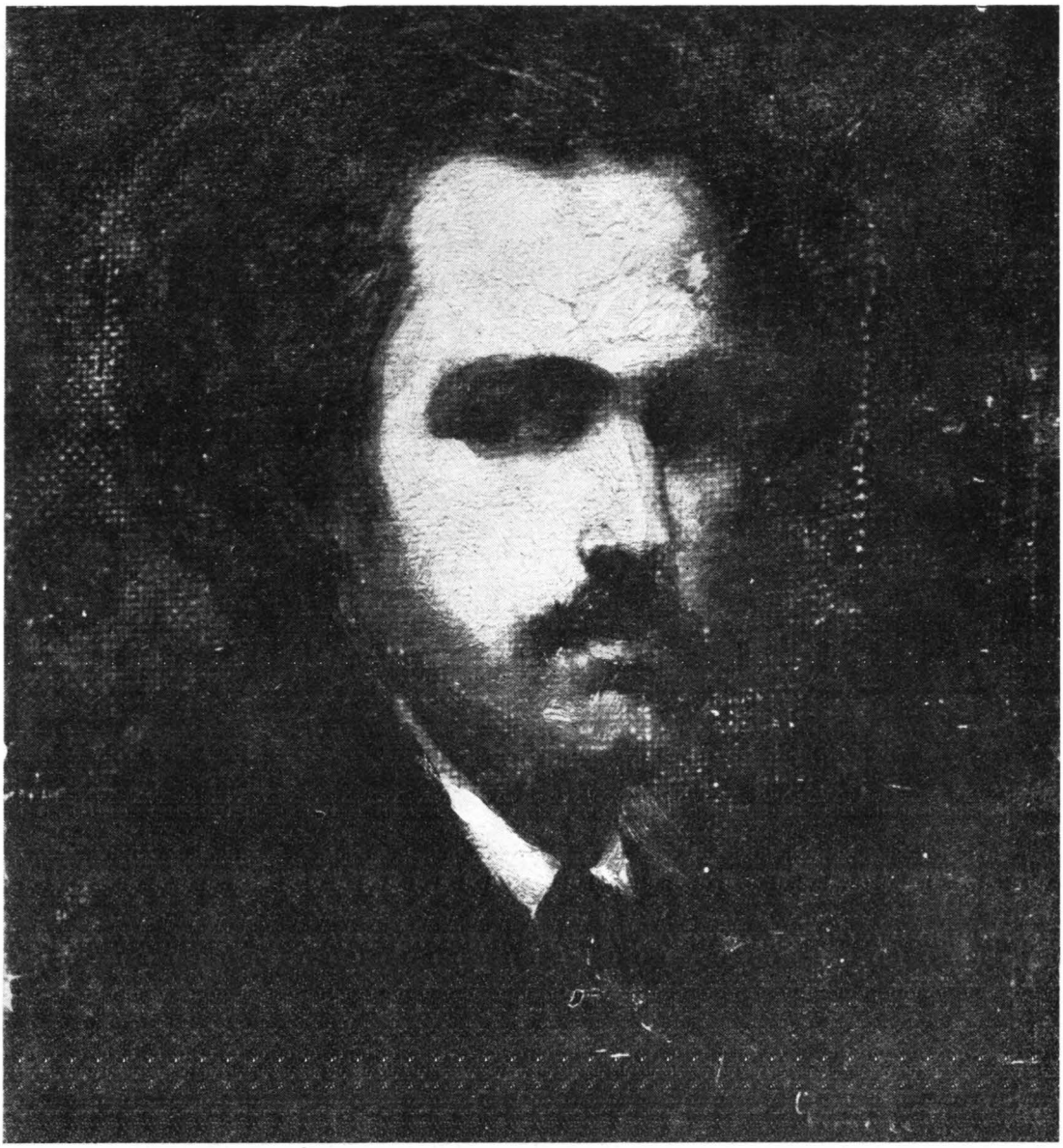
---

[1] Informație orală de la K. H. Zambaccian.

[2] Originalul la Luvru (Inv. 2551), sub titlul *Portrait de jeune homme tenant un bâton*. Cf. Louis Demonts, *op. cit.*, p. 19. Reproducere în W. R. Valentiner, *Rembrandt. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart u. Leipzig, p. 442. Copia lui Grigorescu, semnată dr. jos: « Copia după Rembrandt, Grigorescu ».

[3] Dintre cele patru tablouri de Berghem aflate la Luvru, cel copiat de Grigorescu pare a fi *Conduite des animaux au pâturage* (inv. 2318). Cf. Louis Demonts, *op. cit.*, p. 192. Originalul copiei se află reprodus la Louis Hourticq, *Hollande*, Paris, 1932, p. 204.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Autoportret. 1863. (Colecție particulară)

Rosa (Depozitul Galeriei Naționale)[1] reține atenția doar prin interesul pe care pictorul romîn, încă atît de tînăr, îl arăta pentru subiectele tenebroase și romantice. Plastic vorbind, lucrarea este lipsită de semnificație.

Nu sînt, desigur, singurele copii făcute de Grigorescu în primii ani ai șederii sale în Franța, în perioada atît de critică, dar atît de bogată a formației sale. Ele nu acoperă, mai ales, întreaga întindere a culturii figurative pe care și-o însușise Grigorescu, dar ne dau cîteva coordonate esențiale, care explică transformările atît de adînci petrecute în gustul artistului și în mijloacele sale de

[1] Ar putea fi *Peisajul* de la Luvru (Inv. 1480), cf. Louis Hautecoeur, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures. II. Ecole italienne et école espagnole*, Paris, 1926, p. 110. A figurat la expoziția din 1873, sub titlul *Briganzii, peisagiu de pe Salvator Rosa (Catalog*, ed. a 3-a, p. 12, nr. 213.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Autoportret. (Galeria Națională).

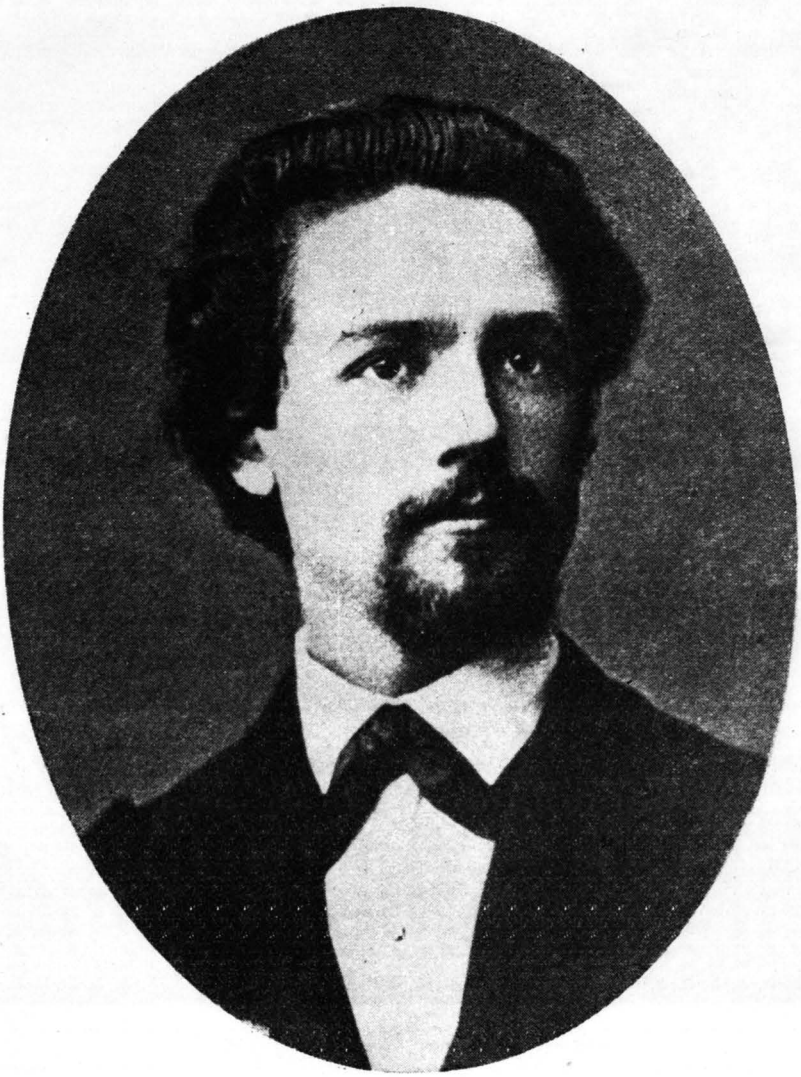
expresie, într-un timp uimitor de scurt. Forma picturală, către care Grigorescu aspira luptîndu-se cu propria sa educație neoclasică, se realiza astfel treptat, în interpretări după opere alese nu după criteriul motivului, ci după acela al viziunii artistice.

★

Larga experiență cîștigată în muzee este evidentă, de altfel în mai toate operele pictate de artist în acest răstimp. *Autoportretul* din 1863 (colecție particulară), așadar din anul copiei după Prud'hon, ne duce la Géricault și la Rembrandt. Chipul suav al adolescentului de la 1857 exprimă acum energie bărbătească, a devenit meditativ și sumbru. Umbre compacte înconjură figura și sporesc taina ochilor adînciți în orbite. Pasta aspră, cu rugozități savante, plămădește lumina și umbra, comunicînd părților clare o vibrație intensă. Desenul plastic a dispărut, făcînd loc formei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

picturale, care se destramă în atmosferă, păstrîndu-și totuși consistența, datorită raporturilor juste dintre valori. Mai presus de toate însă, opera impune prin expresia spirituală, de severă și reținută contemplație, ce se desprinde de pe chipul celui care făcuse în sfîrșit marea descoperire a propriei lumi interioare. Aceeași



N. Grigorescu
Fotografie inedită

viziune, însă afirmată cu și mai multă energie, caracterizează un alt autoportret, aflat astăzi la Galeria Națională și cunoscut sub titlul *Bărbat gînditor*. Fotografia inedită pe care o publicăm confirmă definitiv identificarea, pînă acum îndoielnică [1]. Compoziția viguroasă, cu diagonala luminilor care modelează fața și gîtul, atestă o stăpînire deplină a limbajului plastic, o libertate creatoare rară chiar în

[1] Tabloul a fost publicat prima oară cu titlul *Portret de bărbat (autoportret?)* de G. Oprescu, în *Maeștrii picturii romînești în secolul XIX*, Buc., 1947, pl. I; tot aici, în text, ni se spune că este « probabil un autoportret ». Galeria Națională n-a acceptat însă această presupunere și tabloul primi titlul, mai prudent, de *Bărbat gînditor (Muzeul de Artă al* R.P.R., *Galeria Națională. Catalog*, p. 34, nr. 261).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

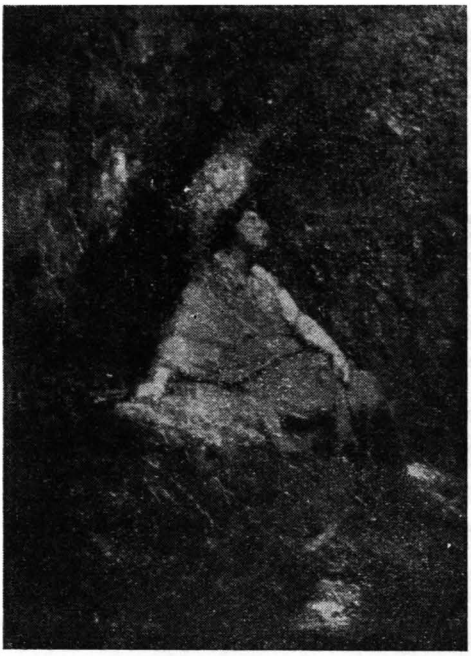
opera de mai tîrziu a maestrului. Deşi nedatată, pînza trebuie aşezată în imediata apropiere a celuilalt autoportret, aşadar în 1863 sau 1864.

Şi cu toate acestea, Grigorescu nu ajunsese aici dintr-o dată, fără ezitări şi etape intermediare. Un *Cap de bătrîn* (col. Henri Daniel) ne ingăduie să surprindem

Cap de bătrîn. (Col. Henri Daniel)

faza ambiguă în care noul sosit încearcă să concilieze formaţia sa anterioară cu experienţele pe care i le prilejuise contactul cu muzeele. Formele rămîn încă stăpînite de clasicism, cu volume definite neted, circumscrise de linia fermă a conturului, fără exces de efecte picturale în lumini şi în umbre. Materia a căpătat însă o consistenţă şi o savoare necunoscute în opera de pînă atunci a artistului, care urmăreşte acum lucid, nu numai să realizeze apropieri armonioase de tonuri, pornind de la roşul intens al veşmîntului, pînă la brunurile figurii şi părului şi la cenuşiul folosit pentru fond, dar şi, mai ales, să dea suprafeţei pictate o valoare expresivă proprie, prin direcţia şi calitatea urmelor de culoare. Procedeul este dus la ultimele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Poetul descurajat. (Col. acad. G. Oprescu)

sale consecințe în *Poetul descurajat*[1] (col. acad. G. Oprescu), o schiță de mici proporții, care ar putea fi o ilustrație a *Infernului* lui Dante, căci personajul, drapat în roșu și așezat la umbra unui copac, are profilul de pasăre de pradă al poetului florentin. Pasta densă, răsucită, zdrobită cu furie, alcătuiește zone cromatice sumbre, cu brunuri întunecate și griuri livide în mijlocul cărora veșmîntul poetului strălucește ca o pată de sînge închegat.

O factură mai sobră, dar același furtunos sentiment romantic, exprimat de astă dată prin încordarea eroică a formei și prin puterea contrastului dintre umbre și lumini, caracterizează un *Portret de femeie* (Galeria Națională), dedesubtul căruia artistul a înscris anul 1864, dedicînd opera prietenului său dr. N. Măldărăscu[2]. Mai ales în acești ani, în care Grigorescu se află, sub sugestia romanticilor, într-o continuă căutare de sine, contrastele energice și dramatismul nu vor lipsi din creația pictorului, devenit pe neștiute un suflet focos și patetic.

Motivele de inspirație literară, atît de curente în atelierele timpului și de loc străine de spiritul vechilor maeștri, vor fi însă întotdeauna rare în opera lui Grigorescu. Printre picturile și mai ales printre desenele sale se găsesc desigur încercări cu caracter ilustrativ, studii de compoziție sau subiecte alegorice. Un desen în cărbune și cretă albă, datînd din perioada apropierii sale de romantism, înfățișează astfel doi călători străbătînd noaptea o pădure scuturată de furtună[3]. Efectul dramatic este anulat aici de pitoresc, iar spiritul artistului se lasă dominat de reminiscențe din Gustave Doré sau din alți iconografi ai romantismului.

Și cu toate acestea, atunci cînd pictă schița pentru *Dragoș și zimbrul* (col. Constantin Silvestri)[4], o compoziție menită fără îndoială să satisfacă exigențele celor care-i acordaseră bursa, Grigorescu depăși în mod firesc motivul literar, integrîndu-l într-o viziune picturală autonomă.

---

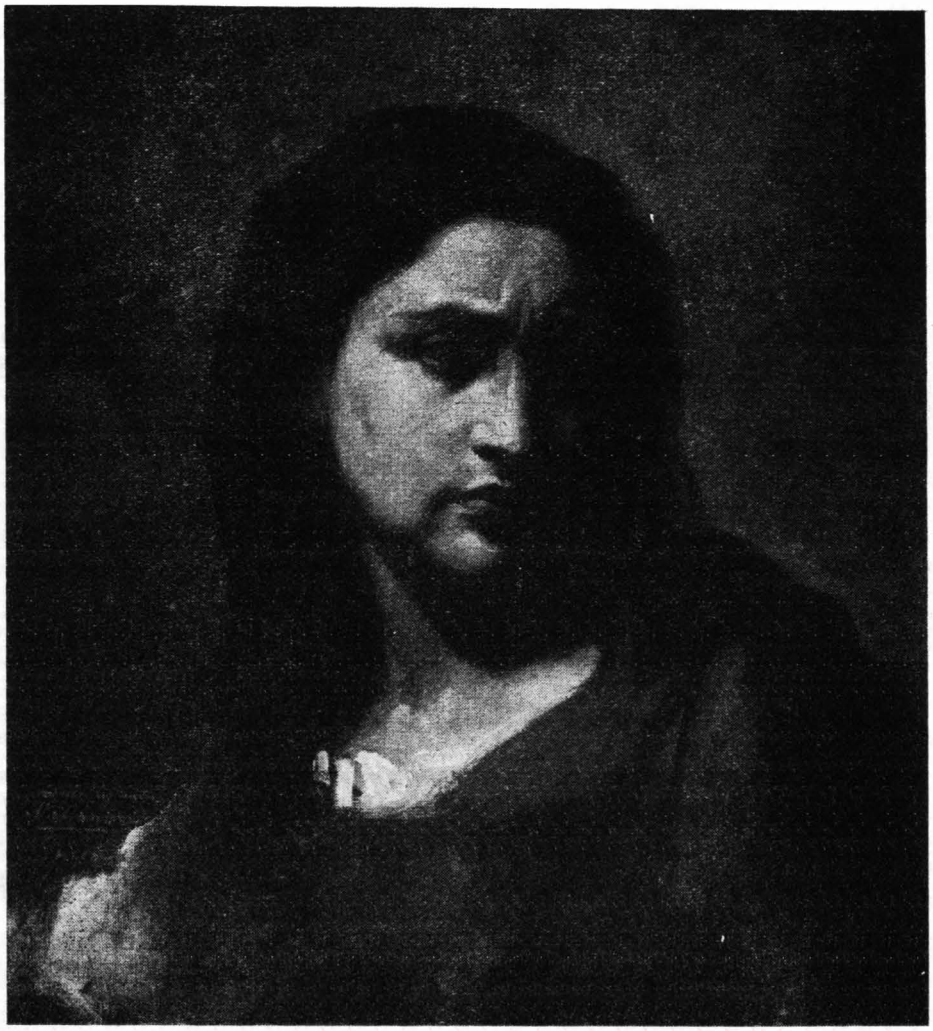
[1] Adoptăm titlul cu care tabloul a figurat la expoziția din 1873 (*Catalog* ed. a 3-a, p. 14, nr. 267).

[2] Dedicație autografă a pictorului: « Amicului Măldărăscu, 1864. N. Grigorescu ». Bursier al Statului la Paris, Măldărăscu își trecea doctoratul în medicină în ianuarie 1865, în timp ce Dimitrie Grecescu, un alt prieten, absolvea primul an. Cf. ASB., Min. Instr., Dos. 727/1865, p. 313.

[3] Muzeul de Artă al R.P.R., Secția de Artă Grafică.

[4] Tabloul se afla înainte în colecția lui Virgil Cioflec. Ipoteza propusă de Cioflec, după care mica dar atît de prețioasa pînză ar fi fost pictată la Agapia, așadar între 1858 și 1861, este însă inadmisibilă, date fiind stilul lucrării și reminiscențele vizibile din Géricault. Întreg pasajul în care biograful încearcă analiza tabloului trebuie deci respins: „Tot la mănăstire, aude din nou legenda voievodului venit din Maramureș cu o mînă de arcași după dînsul. Citește într-o bucoavnă cu foile îngălbenite: « În leatul de la zidire 6867, adică pe a noastră lege 1359, cu vrerea Domnului s-au început țara Moldovei ». Îl face pe Dragoș Vodă călare înfigînd voiniceşte spanga în greabănul bourului. Calul e cu nara tremurată, împrejur codru întunecat şi o zarişte". (*Grigorescu*, p. 13). În critica noastră de artă mai veche, astfel de divagații retorice țineau adesea locul celei mai elementare analize figurative. Descrierea însăși, așa cum o face Cioflec, este inexactă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Portret de femeie. 1864. (Galeria Națională)

În spontaneitatea sa largă și energică, schița este produsul unei inteligențe artistice superioare, care în ciuda unor slăbiciuni evidente încă, stăpînește și transfigurează motivul. Compoziția impune prin concentrarea sa sintetică. Întreaga scenă construiește un triunghi a cărui bază amplă conferă imaginilor, deși înfățișate în mișcare violentă, soliditate și echilibru. Calul, cabrat cu exasperare romantică, amintește în chip evident interpretarea lui Grigorescu după Géricault, prin așezarea puțin obișnuită a picioarelor dinapoi, ca și prin diagonala trupului, care străpunge spațiul, mai viguroasă însă și mai bărbătească la pictorul francez, mai calmă și mai decorativă la artistul romîn, a cărui viziune evocă lumea de vis a basmelor. Gestul însuși al călărețului devine în *Dragoș și zimbrul*, indirect, extatic, amintind stilizarea delicată a efigiilor ecvestre de sfinți întîlnite dacă nu și zugrăvite de atîtea ori de pictor în tinerețea sa de iconar. Asemenea acestor sfinți militari, Dragoș este o apariție mitică, mișcarea sa simbolizează mai mult decît reprezintă gestul de a străpunge fiara. Elemente interesante de stilizare ne întîmpină și în imaginea zimbrului, redusă la o viguroasă schemă geometrică, menită să sugereze mișcarea prin însăși direcția laturilor sale. Forma coloristică susține cu o energică sobrietate concepția tabloului. Veșmîntul călărețului este brun-verzui, umbrit cu un brun-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Scenă romantică. (Muzeul de Artă al R.P.R., Grafică)

violaceu insuficient acordat cu tonul din partea luminată. Intenția artistului pare a fi fost de altfel doar aceea de a preciza masele de culoare, în scopul de a defini baza cromatică a compoziției, în zone geometrice juxtapuse. Brunul veșmîntului este continuat prin cele cîteva tușe din același ton care indică încălțămintea călărețului și, ca masă de lumină, de pulpa strînsă într-un pantalon gri deschis, în care se simte prezența unui ton mai cald, poate terra de Siena naturală. Același efect luminos de griuri este reluat în coada și în coama calului, în care pîlpîie cîteva umbre roșcate. Întregul tablou este menținut de altfel într-o gamă de griuri și brunuri calde, în care nuanțele de roșu intervin pentru a determina ritmul cromatic, în timp ce brunul verzui din veșmîntul lui Dragoș și cele cîteva tușe care-i răspund în preajmă au rostul de a concentra atenția asupra eroului, în dramatica sa luptă cu zimbrul, care este în același timp o luptă între umbre și lumini.

O variantă ulterioară, venită în țară cu tezaurul de la Moscova, aduce o nouă interpretare a motivului. Compoziția este acum întoarsă, iar materia picturală, care în versiunea precedentă era tenuă și egală, devine viguroasă pînă la vehemență. De astă dată pictorul adaugă cîinele năpustit asupra fiarei, un element menit să sporească ponderea grupului, dar care nu se asociază la mișcarea acestuia, ci dimpotrivă introduce în tablou un moment static și descriptiv. Nici călărețul nu mai are acum impunătorul gest hieratic de arhanghel coborît din icoane, și aceasta fără a cîștiga în eficiență și dinamism. Calul și zimbrul își păstrează în schimb energia expresivă, realizată însă cu alte mijloace, însușirile variantei stînd mai ales în bogăția pastei și în tușă. Cerul furtunos și solul vulcanic participă la tumultul luptei însoțind încleștarea protagoniștilor printr-o vibrație cosmică.

Același suflu romantic, o tușe încă și mai liberă, cu neprevăzutul și imprudența inspirației, se regăsesc în schița unei compoziții menite să comemoreze *Unirea Principatelor* (Depozitul Galeriei Naționale)[1]. Tattarescu și Aman încercaseră compoziții similare, cu alegorii sentimentale și greoaie, pe care foarte probabil tînărul pictor le-a cunoscut[2]. O alegorie este desigur și tabloul lui Grigorescu, dar la acesta din urmă elementul intelectual este absorbit de viziune, culoarea și pasta transmit

---

[1] Judecînd doar după motiv și fără a da atenția cuvenită stilului, Cioflec atribuia și acest tablou, trecut de asemeni prin colecția sa, anilor dinaintea plecării lui Grigorescu în Franța, socotindu-l pictat la Agapia, în 1859, cam în aceeași vreme cu *Dragoș și zimbrul*: « În mănăstire îl ajunge strigătul Unirii și face o alegorie: cele două țări surori încununate într-o singură cunună. Este o compoziție documentară (?) care înseamnă trecerea sa de la atelierul de icoane la subiectul creat de pictor ». (Cioflec, *op. cit.*, p. 12—13)

[2] Cf. *Unirea Principatelor* de Th. Aman (1857, Muzeul din Iași; repr. la Gh. Oprescu, *Pictura romînească în secolul al XIX-lea*, Buc., 1937, pl. LVI) și de Gh. Tattarescu (1857, Muzeul Tattarescu, București; repr. la Adina Nanu, *Gh. Tattarescu*, București, 1955, pl. 16).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dragoș și zimbrul. (Col. Constantin Silvestri)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dragoș și zimbrul. Variantă. (Expoziția Tezaurului)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

direct mesajul unui suflet sincer și tînăr. Femeile care întruchipează țările surori, grupate sub steagul deasupra căruia o Victorie își deschide aripile, îngerul-cioban care cîntă din fluier, figurile care se întrevăd în fund, participă deopotrivă la viața picturală a scenei. Iconografia dispare astfel și nu rămîn decît tușele vibrante și pure, cu mult roșu, albastru și galben, printre brunurile și griurile fondului, și fără voie ne gîndim la schițele lui Petrașcu după Velasquez sau după Lapaty, în care somptuoase motive ecvestre sînt supuse aceluiași proces de purificare, pentru ca materia picturală să devină prin ea însăși purtătoarea viziunii.

Romantismul lui Grigorescu nu se oprea deci la motive ci aducea transformări echivalente în factură, ceea ce dă pînzelor sale concepute astfel o coerență stilistică și o energie expresivă unice în pictura romînească a timpului. Este și motivul pentru care puținele sale încercări de compoziție istorică, unele datînd din primii ani de studii, altele dintr-o epocă mai tîrzie, se deosebesc fundamental de ceea ce au putut face, cu oricîtă bunăvoință, un Lecca sau chiar un Aman înainte de 1870 și chiar mai tîrziu. Fără a-și fi însușit o concepție figurativă nouă, pictura istorică romînească intrase mai adînc, datorită lui Aman, în lumea legendară sau reală a trecutului național, prin reconstituirea atentă a culorii locale ca și prin năzuința de a restitui evenimentelor înfățișate semnificația lor politică și socială. Publicul vremii, care trăia mari momente de regenerare națională, vedea pe de altă parte în genul istoric forma supremă a artei picturale, menită să pună la încercare însușirile cele mai înalte ale artiștilor. Nu ne vom mira deci dacă Grigorescu, care se arătase cu ani în urmă dornic de a zugrăvi « cu cele mai vii coloare vreo faptă măreață a bravilor noștri prinți » [1], devenit acum bursier al guvernului condus de Cuza Vodă și Kogălniceanu, sprijinit îndeosebi de acesta din urmă [2], va încerca și pînze istorice, inspirate din cronici sau de marile evenimente contemporane. Dacă aceste încercări n-au fost duse mai departe, rămînînd la stadiul unor simple schițe, explicația trebuie căutată însă în temperamentul și formația artistului, chemat de motivul concret mai degrabă decît de construcție.

★

Este greu de hotărît astăzi, cu elementele de care dispunem, care sînt operele pictate sau desenate de Grigorescu în atelierul lui Cornu. Vor fi fost desigur, în primul rînd, obișnuitele studii de nud și după antic care alcătuiesc baza oricărei educații academice. Cîteva desene ajunse pînă la noi, atestă în orice caz soliditatea cunoștințelor pe care și le însușise artistul în această direcție [3]. Aceleiași categorii de opere îi aparține un *Nud de femeie* (col. dr. A. Rameța), cu forme modelate plastic și cu transparențe delicate în umbre, de o factură încă impersonală, dar de o construcție impecabilă. Nudul constituia de altfel în acei ani unul dintre motivele de inspirație ale pictorului, dincolo de orice preocupare didactică. O dovedește *Izvorul* (Muzeul Orașului Stalin), schiță de proporții reduse și de nu prea mare interes artistic, dar pictată romantic, cu o pastă abundentă și sumbră, purtată liber pe suprafața panoului [4].

---

[1] Emil Vîrtosu, *Grigorescu și Roma*, în « *Studii italiene* », 3 (1936), p. 175.

[2] Dr. C. I. Istrati, *Doi luceferi*, p. 132.

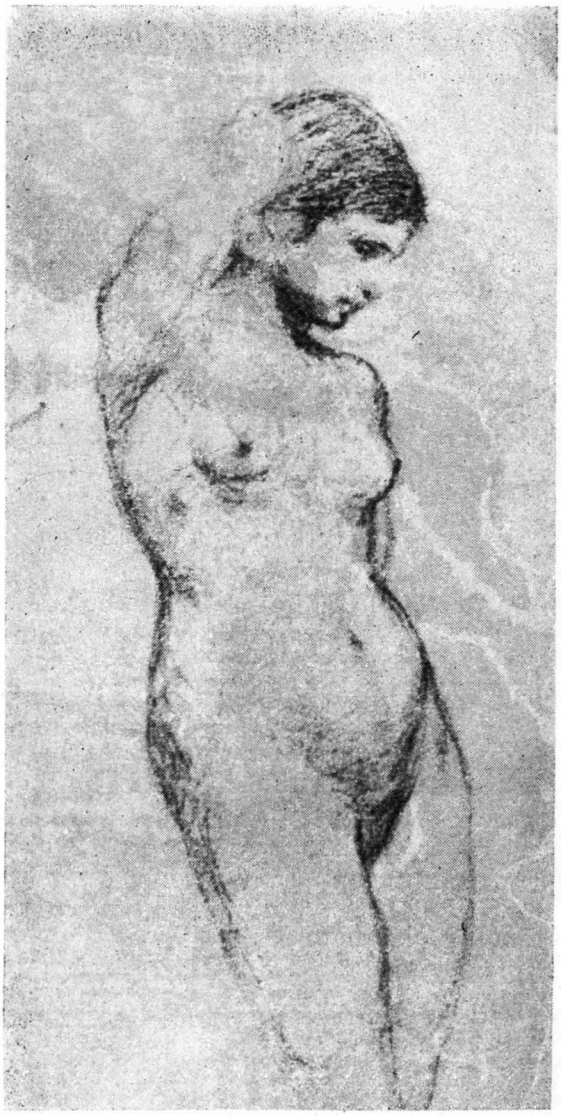
[3] Grigorescu va desena după nud pînă tîrziu, în anii maturității. În 1874, îl vom întîlni la Roma, desenînd într-un atelier (Cf. desenul din colecția Secției de Artă Grafică a Muzeului de Artă al R.P.R., pe care pictorul a însemnat anul 1874 și numele academiei « Gigi »).

[4] La expoziția din 1873 au figurat două tablouri de Grigorescu intitulate deopotrivă *O sorginte, schiță alegorică* (*Catalog* ed. a 3-a, p. 12—13, nr. 214 și 242.)

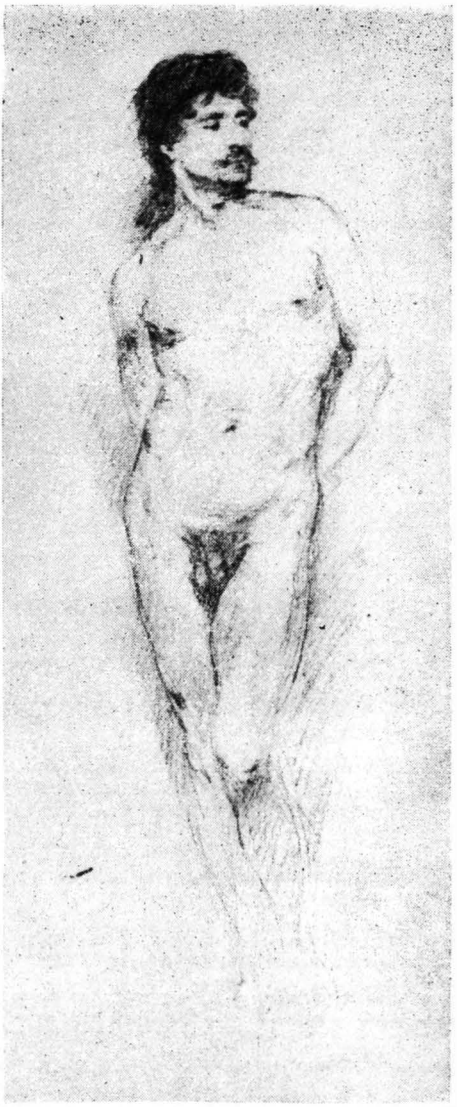
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Unirea Principatelor. (Depozitul Galeriei Naţionale)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Studiu de nud. (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe)



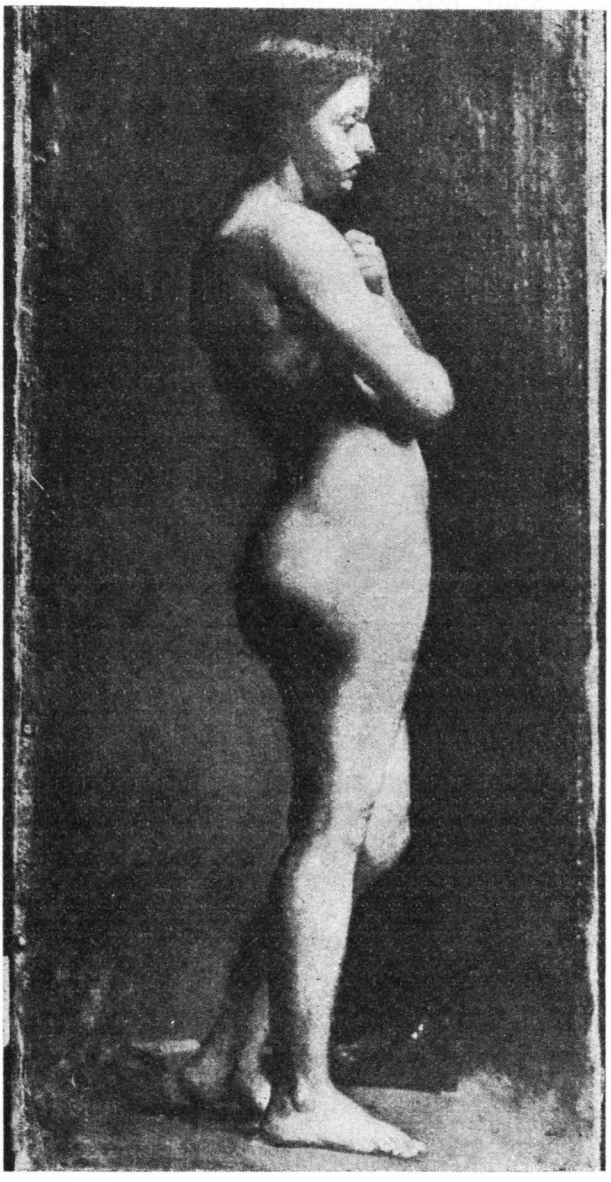
Studiu de nud. (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe)

Figura umană îl va preocupa bine înțeles pe artist și sub forma portretului. În afara celor două *Autoportrete*, analizate mai sus, a *Capului de bătrîn* și a *Studiului de femeie*, cunoaștem doar două portrete datînd din primii ani petrecuți de Grigorescu la Paris: un *Cap de bătrîn* (Muzeul din Cîmpina), interesant prin încercarea de a obține forma picturală, căutată mai degrabă decît realizată cu ajutorul unei tușe nesigure încă dar îndrăznețe, și efigia doctorului Dimitrie Grecescu, bursier al statului la Paris începînd din 1864 [1] (col. Octavian Moșescu). Chipul placid al tînărului învățat este pictat cu bonomie, fără sentimentul patetic al vieții interioare

[1] Cf. ASB/Min. Instr., Dos. 727/1865, f. 313. Plecarea lui Grecescu la Paris avu loc în octombrie 1864 (Dr. V. Gomoiu, Gh. Gomoiu și Maria V. Gomoiu, *Repertor de medici, farmaciști, veterinari din ținuturile romînești*, vol. I, Brăila, 1938, p. 176). Portretul său n-a putut fi pictat deci decît după această dată, poate chiar în iarna aceluiași an.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care se observă în autoportrete. De astă dată materia picturală reține aproape exclusiv atenția artistului, care așterne brunul verzui al pălăriei, pe cel roșcat al hainei, ocrul și nuanțele de roșu din figură, cu o plăcere vizibilă pentru calitatea și armonia tonurilor. În cravata albă, pictată larg și impetuos, tușa și culoarea sînt subordonate luminii, realizînd o formă picturală care depășește prin coerența sa restul tabloului. Este unul dintre punctele de plecare ale operei de portretist a maestrului, un moment necesar desigur, dar încă incomplet, anterior unității dintre conținut și formă, dintre semnificația spirituală și materia plastică, unitate la care pictorul va ajunge în curînd, în chipurile sale de țărănci franceze sau în acela al paznicului de la Chailly. În desen, momentul acesta de tranziție apare și mai evident. Un *Portret de bărbat*[1] din 1863 dovedește o mare pătrundere fizionomică. Chipul aspru, venit parcă din lumea țăranilor lui Balzac, exprimă tenacitate și avariție. Forma rămîne însă incertă, dominată de elemente plastice, dar înclinînd totuși spre pictural, mai ales în umbre. De aici o anumită lipsă de unitate, care scade intensitatea lirică a expresiei.



Studiu de nud. (Col. dr. A. Rameța)

Experiența muzeală, ca și aspirația de a stăpîni pictural realitatea sub toate formele ei, îl atraseră pe Grigorescu către pictura de interioare și natura moartă, genuri foarte rar practicate pînă atunci de artiștii romîni. Interiorul cu figuri, în care lucrurile neînsuflețite păstrează totuși un loc esențial, apăruseră, e drept, cu un deceniu înainte, în opera lui Aman. La acesta din urmă însă, pictura interioarelor rămîne la nivelul anecdotic și descriptiv, motivul nefiind absorbit pe deplin de forma picturală.

Atelierul din Paris[2], datat 1863, dovedește că Grigorescu știuse să se apropie de pictura de gen olandeză, atît de bine reprezentată la Luvru. Arta pitorească și

[1] Muzeul de Artă al R.P.R., Secția de Artă Grafică.

[2] Cum am văzut, tabloul este localizat și datat de pictor printr-o însemnare autografă. Cioflec își închipuia totuși că *Atelierul* din colecția Dona ar fi camera de lucru a artistului de la Barbizon *(Op. cit.,*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

minuțioasă a unui Adriaen van Ostade, cu interioare scăldate în penumbre molatece, în care lumina învăluie și dramatizează lucrurile, pare să-l fi atras îndeosebi pe tînărul elev al lui Cornu. Mica pînză, menținută într-o tonalitate sumbră, este de fapt o natură moartă complexă, în care obiectele trăiesc prin farmecul prestigios al luminii. Interiorul mizer, care pare să fie acela al unei mansarde, este luminat printr-o fereastră largă, acoperită în parte de tablourile sprijinite de perete precum și de o perdea suspendată într-un cui, al cărei alb strălucește sub ploaia de raze, concentrînd într-un motiv dominant întreaga lumină a tabloului. Rînd pe rînd,

Cap de bătrîn. (Muzeul din Cîmpina)

Portret de bărbat. 1863. (Muzeul de Artă al R.P.R., *Grafică)*

obiectele sînt apoi înviate de accentele luminoase care le zmulg oarecum din întuneric: șevaletul, pe care se află o pînză începută, scaunul răsturnat din primul plan, paleta trîntită jos, alături de cutia cu pensule și culori, pictată cu un brio surprinzător, și de cîteva cartoane cu desene. În jurul pereților, penumbrele revelă numeroase pînze, unele de foarte mari proporții. Se disting un portret, un studiu de nud și, lucru important, un peisaj, care ar data deci din 1862 sau 1863. Tușa liberă și vibrantă amintește întru totul interpretarea după Géricault.

O încercare asemănătoare în multe privințe este pînza cunoscută sub titlul *În atelier* (Expoziția Tezaurului). Într-o încăpere sumbră, pe înserat se pare, cîțiva pictori desenează după nud. Cu toții au trecut de prima tinerețe, unul este pleșuv, un altul, bărbos ca un faun, poartă o șapcă veche peste pletele revărsate pe umeri.

---

p. 16; opera este identificată ca fiind cea din col. Dona, la *Note)*. Pornind de la această presupunere eronată, biograful improvizează: « Deasupra cîrciumei unde mînca își avea atelierul. Ce era acest *Atelierul meu la Barbizon* îl vedem dintr-o schiță: o odăiță îngustă ». Fraza atribuită mai departe lui Grigorescu este deci apocrifă: « Ce se vedea de la această fereastră care da spre pădure! ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu credem că este vorba de o clasă a școalei de Belle Arte, ci, mai degrabă, de unul dintre acele ateliere unde Grigorescu obișnuia desigur să deseneze seara după ce plecase de la Cornu [1]. Trecînd la interiorul cu figuri, artistul rămîne consecvent viziunii sale. Descripția este cu desăvîrșire absentă din această compoziție în care trăsătura de

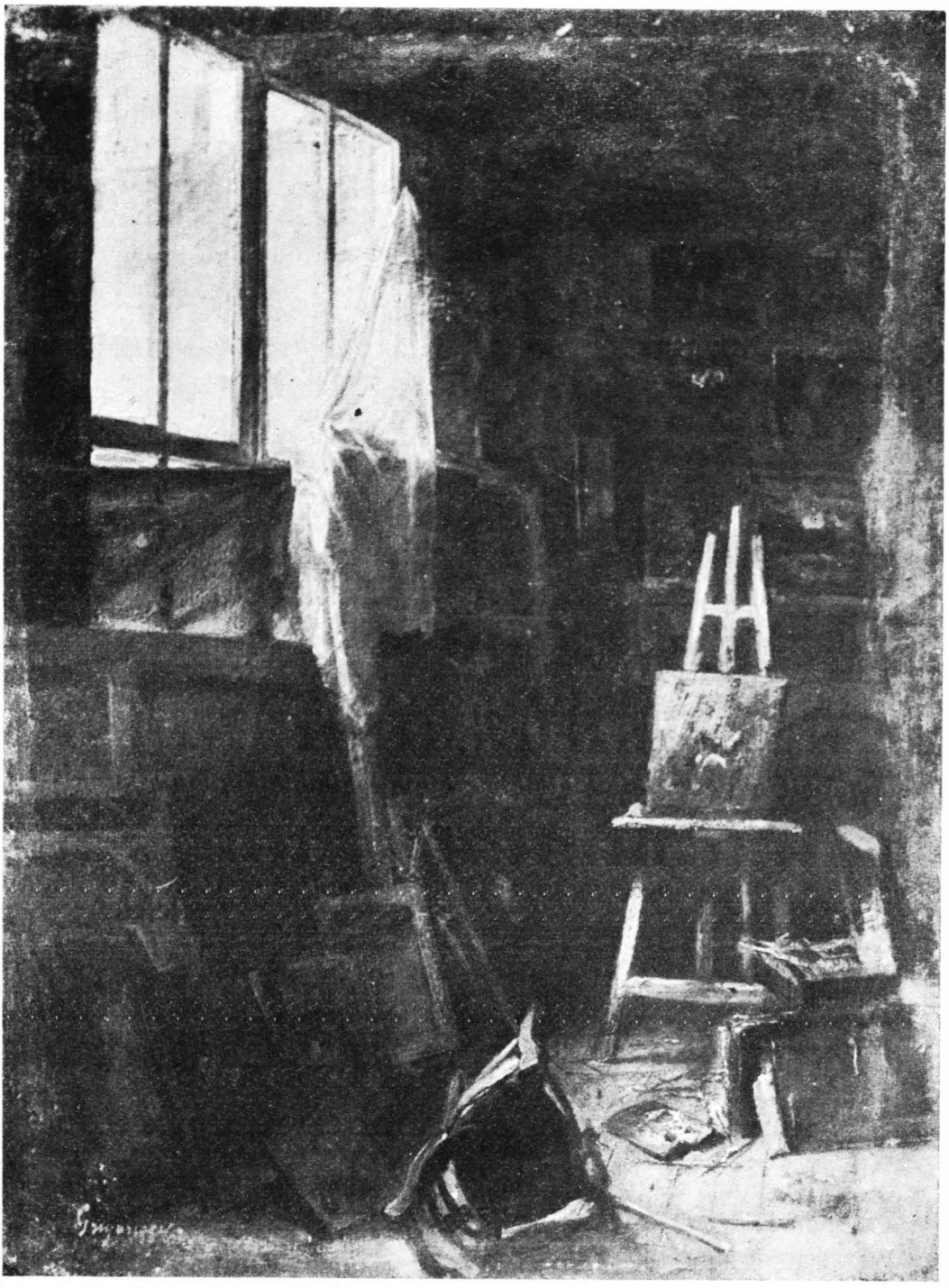
Portretul doctorului D. Grecescu (Col. Oct. Moșescu)

pensulă, sumară dar sigură, construiește formele în tonuri stinse, absorbite de clar-obscur.

Cîteva naturi moarte par să dateze din același timp. Una dintre ele, *Natura moartă cu lămîi* (col. dr. Emil Atanasiu-Vergu), dovedește străduința pictorului de a realiza sinteza cromatică a luminii și a umbrelor. Galbenul lămîii este umbrit cu un brun-verzui; aceeași corespondență se întîlnește în reflexele vasului de metal, în timp ce capacul acestuia este pictat în griuri cu reflexe albăstrui, și în brunuri cu lumini galbene. Volumele lămîii, bazate nu pe desenul explicit al formelor ci pe masele de culoare, sînt evocate insuficient. Materia fructului, cu

[1] Cf. și Dr. C. I. Istrati, *op. cit.*, p. 134.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Atelierul pictorului din Paris. 1863. (Col. dr. I. N. Dona)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În atelier. (Expoziția Tezaurului)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

galbenul acid din miez și cu textura plină și lucioasă a cojii răsucite, este pictată însă admirabil, cu o mare vocație realistă. Cu probleme cromatice mai puțin acute, *Natura moartă cu fructe* (col. Academiei R.P.R.), înfățișează piersici, struguri și un pepene despicat, într-o atmosferă saturată de lumină. Forma picturală este acum mai sigură, volumele sînt definite precis, numai pe baza raporturilor de tonuri, vădind puternica înclinare a pictorului pentru reprezentarea aparenței luminoase a materiei.

★

Ştirile documentare despre primii ani petrecuți de Grigorescu la Paris sînt încă rare. Artistul ducea viața destul de precară a bursierilor din acea vreme, așteptînd stipendiul cu nerăbdare pentru a-și plăti creditorii, sau reclamîndu-l prin misive desperate către minister. O plîngere semnată de bursierii romîni din Paris ne edifică asupra greutăților de ordin material pe care aceștia le întîmpinau în primăvara anului 1864. Banii întîrziaseră luni întregi, tinerii fiind condamnați a trăi din expediente, « în necesitatea de a împrumuta și de a ne adresa la obligența unora și altora, siliți adesea a pierde un timp prețios pentru a căuta cu ce să facem față trebuințelor celor mai neapărate și mai urgente ale vieții ». În ultimul trimestru al lui 1863, stipendiul întîrziase de asemenea din octombrie pînă în decembrie, lăsînd pe bursieri « în voia furnizorilor și de multe ori a uzurarilor » [1]. Deși Grigorescu nu figurează printre semnatarii acestei scrisori, printre care se numără însă colegul său Stăncescu, avem toate motivele să credem că situația sa nu era cu nimic mai bună, ci chiar mai grea, date fiind exigențele febrilei sale activități de pictor.

În 1863, bursele fuseseră chiar micșorate de la 260 la 200 galbeni [2]. Bursierii se plînseră, arătară cît de grele erau condițiile materiale în care se vedeau siliți să lucreze, dar hotărîrea rămase neschimbată, iar întîrzierile continuară ca și în trecut [3]. Pe de altă parte, ministerul nu deveni, firește, mai puțin exigent în ce privește obligațiile bursierilor, cărora li se cerură, încă de la începutul lui 1863, certificate de studii. Dintre toți stipendiștii aflați în Franța, Grigorescu fu însă singurul care nu răspunse acestei cereri, căci numele său nu figurează în lista celor care prezentaseră certificatele, întocmită la 9 februarie 1863 [4]. Legăturile sale cu Şcoala de Belle Arte încetaseră deci la acea dată. Fusese, cum s-a văzut, la Barbizon în vara precedentă și avem toate motivele să credem că se întoarse acolo în 1863, profitînd de anotimpul cald pentru a face studii de peisaj și lucrînd în restul timpului la Paris.

Copia după Prud'hon era expediată în țară în aprilie 1864. Pictorul ar fi vrut să trimită un tablou original, dar după cum însuși o mărturisește [5], îi lipsiseră mijloacele bănești pentru recuzita de atelier și modele. Chiar și copia trimisă fusese pictată cu pînză și culori luate pe datorie, pe care nu avea cu ce să le plătească. Artistul nu se mai mulțumea acum cu simple « studii » sau cu interpretări după vechii maeștri, aspirațiile sale ținteau mult mai sus. Pentru a putea închiria un atelier în care să poată lucra compoziții de mari proporții, solicita un spor de 100 de galbeni la bursa atît de neîndestulătoare: « Acum cînd trebuie să m-apuc să

---

[1] Scrisoarea bursierilor din 23 martie/4 aprilie 1864. ASB/Min. Instr., Dos. 531/1864, f. 475 și 478.

[2] ASB/Min. Instr., Dos. 588/1863. (Teodora Voinescu, *Epoca de formație a lui N. Grigorescu*, Buc., 1938, p. 16).

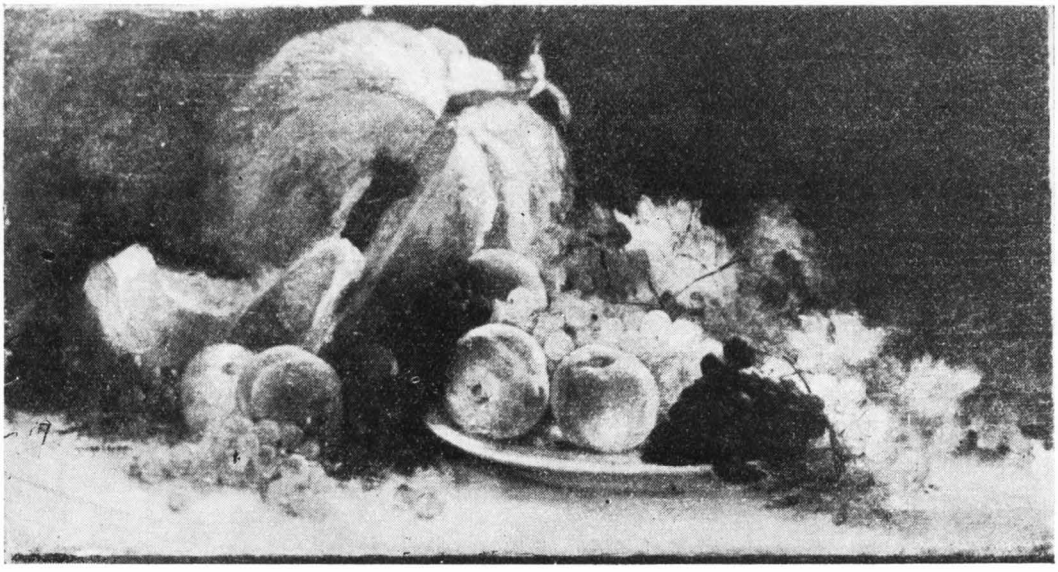
[3] *Ibid.*, p. 16.

[4] *Ibid.*, p. 17, n. 1.

[5] Scrisoare din aprilie 1864, către Minist. Instr. (Emil Virtosu, *Date noi despre Nicolae Grigorescu*, în « *Vremea* », 27 februarie 1938).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Natură moartă cu lămîi. (Col. dr. E. Atanasiu-Vergu)



Natură moartă cu fructe. (Col. Academiei R.P.R.*)*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Piața orașului Brzezany. (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe)

Spoitorese. (Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

executez din compozițiile mele, am neapărată trebuință de un atelier pe seama mea, care costă de la 800 pînă la 1000 franci chirie pe an, de modele care să pozeze după trebuințele tablourilor mele și modelul costă 5 franci seanța ». Cerea totodată să vină în țară pentru trei luni, « avînd să fac studii locale pentru un tablou ce mi-am propus »[1].

Ministerul nu trimise însă nici un ban și nici măcar nu răspunse bursierului care dovedea intenții atît de lăudabile. Dezgustat de nepăsarea autorităților, Grigorescu nu mai așteptă răspunsul și porni îndată spre țară, unde-l vedem oprit în 13 iulie 1864, la Botoșani[2]. Venise deci prin Galiția, străbătînd pentru întîia oară acea provincie și întîlnind acolo vestitele tipuri de evrei care aveau să fie atît de strălucit reprezentate în opera sa[3]. Cîteva desene inedite fixează și altfel decît sub aspectul documentar etapele acestei memorabile călătorii. Sînt patru foi, aparținînd probabil unui album de schițe pe care pictorul îl avea cu sine pe drum[4]. Un prim desen, menținut la un decent nivel academic, reprezintă o femeie dormind. Creionul construiește formele minuțios, insistînd cu monotonie asupra volumelor plastice. O altă foaie este desigur din Franța: un bărbat cu pipă și cu fața umbrită de o pălărie cu boruri vaste, desenează, așezat pe marginea unei fîntîni, alături de două țărănci franceze, care spală rufe. Poate fi un episod de la Barbizon, iar necunoscutul unul dintre prietenii pictorului. Lumina de plin aer și neprevăzutul scenei observate direct, dau desenului o mai mare libertate, o cursivitate picturală care anunță stilul schițelor de la 1877. În Galiția, artistul desenă piața unui mic oraș de lîngă Lemberg, Brzezany, însemnînd numele localității într-un colț, cu scrisul său cuminte și rotund din tinerețe. Trăsătura creionului este acum sigură, evocatoare. Evreii cu caftane lungi și căciuli îmblănite, țăranii și tîrgoveții, căruțele, clădirile înalte din fund, totul este schițat repede, febril, cu un entuziasm evident pentru varietatea și pitorescul motivului. Apoi îl vedem în Moldova, oprit în fața unei case pe care o ceată de femei cu catrințele suflecate o spoiesc de zor. Notații sintetice, rapide, care evocă în același timp forma și mișcarea, dau acestei scene rustice un ritm însuflețit de horă.

★

Este de presupus că, în timpul aceleiași călătorii, Grigorescu își va fi fixat impresiile nu numai în albumul de schițe, dar și în picturi[5]. Cioflec reproduce un portret de evreu[6] care se deosebește, atît prin factură cît și prin atitudinea morală, de chipurile de evrei pictate de artist mai tîrziu. Fără a avea deocamdată argumente categorice, credem că este vorba de o operă pictată în cursul acestei călătorii. Atîta cît ne îngăduie să judecăm reproducerea pe care o avem înainte, tabloul este o schiță sumară. Culoarea este așternută în mase de lumină și de umbră, cu un spirit de sinteză surprinzător. Bătrînul cu barbă albă și cu tichia rituală pe creștet, este în mod evident tratat ca un simplu motiv pictural, fără

---

[1] Scrisoarea din aprilie 1864, către Ministerul Instrucțiunii. (Emil Vîrtosu, *art. cit.*).

[2] Scrisoarea din 13 iulie 1864 către Minist. Instr. (Emil Vîrtosu, *art. cit.*).

[3] Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 17. Știrea că Grigorescu s-a întors în 1864 prin Galiția este confirmată de altfel de Dr. C. I. Istrati *(Doi luceferi*, p. 136). Delavrancea (*Grigorescu*, în *Calendarul Minervei*, 10, (1908), p. 84) știa doar de răstimpul petrecut în țară în acel an. Vlahuță *(op. cit.*, p. 29—30) cunoaște de asemenea această împrejurare, dar crede, înșelîndu-se desigur, că prima trecere prin Galiția a avut loc în 1867 *(ibidem*, p. 37—38.)

[4] Biblioteca Academiei R.P.R., Cabinetul de Stampe. (Achiziții recente).

[5] Dr. C. I. Istrati dă unele amănunte asupra operelor pictate de Grigorescu în cursul acestei călătorii. În afară de tipurile de evrei « din care el imortaliză vreo două în pînzele sale », ar mai fi pictat capete de polonezi, ulani și dragoni cu chivere germane, « din care schițe se pot vedea mai multe » *(Doi luceferi*, p. 136).

[6] *Op. cit.*, pl. 44.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nici o intenție de analiză psihologică. Și cu toate acestea, imaginea trăiește prin vibrația liniștită a luminilor, care aștern peste chipul evreului o pace adîncă, patriarhală. Tot atît de spontan pictată, o altă pînză înfățișează *Doi evrei* așezați pe o bancă (col. N. Neamțu). Convorbirea este sugerată aici nu atît prin desenul sumar al fizionomiilor, cît prin dialogul petelor de culoare,

Doi evrei. (Col. N. Neamțu)

în care luminile și umbrele alternează într-un ritm molcom, cu tranziții delicate, am zice confidențiale. Construit în culoare, tabloul dovedește o eliberare categorică de academism, o interpretare liberă și personală a formei umane, în care experiența de peisagist a lui Grigorescu își găsește o aplicare neașteptată, amintindu-ne figurile pictate cam în aceeași vreme de un Daumier, la alt nivel artistic desigur, dar cu aceeași netă orientare spre pictural. Mai pitorească și mai exterioară ca viziune, dar foarte apropiată ca factură, compoziția *În sinagogă* (colecție particulară) [1]

[1] Cioflec, *op. cit.*, pl. 42.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tinde spre pictura de gen. Cei doi evrei adînciți în meditație sînt înfățișați în atmosfera cenușie a templului, printre băncile și pupitrele goale. Pictorul se arată preocupat de costume, de expresia fețelor și, mai ales, de problemele pe care le ridică reprezentarea celor două personaje întunecate pe fondul luminos oferit de perete și de încăperea vecină, mai însorită, spre care privirile pătrund prin ușa deschisă. Lumina subtilă care împresoară chipurile bătrînilor, furîndu-le într-o depărtare de vis, exprimă o tristețe adîncă, mîhnirea de a trăi în marginea vieții, într-un mediu ostil, în așteptarea salvării făgăduite de texte străvechi, care nu se mai împlinesc. Simpatia umană a pictorului vorbește limpede în această operă, lipsită de orice umbră de ironie sau de intenții satirice. Este sentimentul care ne va întîmpina mai tîrziu în *Evreul cu caftan*, reînviind ceva din adîncimea lirică a evreilor lui Rembrandt.

Din Botoșani, unde se afla bolnav, Grigorescu scrise iarăși ministrului, solicitînd sporul de bursă care nu-i fusese acordat încă [1]. Tonul scrisorii este rezervat și demn, dezvăluind un om încredințat de valoarea străduințelor sale, precum și de îndreptățirea unei cereri atît de elementare: « Dacă vă fac această cerere, domnule ministru, nu doresc a dispune de o sumă mai mare spre a-mi putea satisface oarecare nevoi care n-ar fi neapărate: poziția mea nu-mi permite acestea. Știu prea bine că trebuie să lucrez și pot zice, fără a mă teme de a jigni întru nimic modestia, nu-mi pierd timpul ». Se pare că la Paris, colonelul Ion Alecsandri, fratele poetului, pe atunci însărcinat de afaceri al țării pe lîngă Napoleon al III-lea, s-a interesat de progresele pictorului, căci acesta, spre convingere, propuse ministrului să-l consulte pe diplomat asupra meritului lucrărilor sale: « Domnul Alicsandri, agentul Romîniei în Paris, în nepărtinirea ce cred, sînt sigur, că are, vă poate încredința despre aceasta ». Intenția artistului era de a se documenta pentru o pînză pe care avea de gînd să o prezinte la Expoziția Universală din 1867 și în acest scop venise spre a-și aduna « materialele trebuitoare, precum tipuri, costume, peisaje și altele ». La sentimentul propriei sale maturități artistice, se adăuga dorința vie de a face cunoscute frumusețile țării, pe care le iubea și le înțelegea cum nu o mai făcuse nimeni pînă atunci: « patria noastră prezintă destule subiecte vrednice de studii, destule frumuseți originale și artistice, spre a-și putea avea locul cu demnitate în galeria oricăruia muzeu din lumea occidentală; mă voi sili, domnule ministru, mă voi sili cu toată stăruința, pe cît puținele mele mijloace îmi vor permite să fiu slabul lor interpret » [2].

Pictorul mai rămase la Botoșani o vreme, fie din cauza bolii, fie atras de locurile din preajma orașului, unde urmă în orice caz să picteze, după propria sa mărturie. Continua corespondența cu ministerul, interesîndu-se de soarta copiei după Prud'hon care nu sosise încă și pe care o descoperi în cele din urmă în vamă, de unde o ridică plătind singur locațiunea. Tabloul fu expus apoi de artist în sala academiei de la Sf. Sava, la sfîrșitul lui septembrie [3].

★

Între timp, însă Grigorescu călătorise prin țară. Se oprise la Căldărușani, unde se aflau cîteva dintre icoanele pe care le pictase acolo cu zece ani în urmă, și, fără îndoială, o bună parte dintre călugării pe care-i cunoscuse. Un studiu, aflat pe vremuri în posesia lui Delavrancea și datat 1864, înfățișează arhondaricul mănăstirii: « O chilie. Pe două paturi cu cergi vărgate stau de vorbă, față în față,

[1] Scrisoarea din 13 iulie 1864 (Emil Virtosu, *art. cit.*).

[2] *Ibidem.*

[3] Scrisoarea din 1 octombrie 1864 către Ministerul Instrucțiunii (Emil Virtosu, *art. cit.*).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Țărancă tînără cu copilul în brațe. (Col. particulară)

Țărancă. (Muzeul de Artă al R.P.R., *Grafică)*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Horă. (Expoziția Tezaurului)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

călugării. În fund, o fereastră deschisă. Lumina năvălește. Perspectiva ce se deschide prin acel dreptunghi de cîțiva centimetri este infinită »[1]. Era deci o lucrare de mici dimensiuni. O reproducere foarte imperfectă[2] păstrează imaginea tabloului, în care se ghicesc prețioase însușiri artistice. Adevăratul motiv al compoziției este aici lumina, distribuită cu un simț subtil al valorilor, care construiește obiectele și le definește locul în spațiu. Cei trei călugări, așezați pe laviță, sînt învăluiți în penumbre. Prin stilul său, prin tratarea picturală a figurilor ca și prin rolul atribuit

Căpitan de vapor. 1864. (Muzeul de Artă al R.P.R., Grafică)

luminii, această operă, datată chiar de artist, se apropie, pînă la un punct, de seria tipurilor de evrei legate de prima trecere a lui Grigorescu prin Galiția.

În ce ne privește, credem că *Hora* pe care unii biografi[3] o consideră pictată la 18 ani, deci prin 1856 sau 1857, n-a putut fi concepută decît în timpul acestei călătorii prin țară, foarte probabil în Moldova, judecînd după costumele țăranilor. Este o schiță îndrăzneață și rapidă pictată cu o pastă abundentă, în tușe expresive, încărcate de lumină, care ne duc, firește, la interpretarea după Géricault. Nimic grafic, nici o rămășiță de convenție neoclasică în această pînză, contemporană, dacă ar fi să dăm crezare unor mărturii eronate, cu icoanele de la Zamfira și cu *Mihai Viteazul la Călugăreni*, naiva compoziție în gustul lui Lecca, prin care zugravul adolescent încercase să se afirme în domeniul picturii istorice. Zecile de

---

[1] Delavrancea, *art. cit.*, p. 64. Pictorul ar fi stat la Căldăruşani cu acest prilej timp de două luni *(ibid.)*.

[2] *Calendarul Minervei*, 10 (1908), p. 85.

[3] Cf. legenda planşei din Vlahuță, *op. cit.: Hora (La horă) (Esquisse faite à l'âge de 18 ans)*. In text, Vlahuță nu pomenește însă deloc de acest tablou, aflat înainte de primul război mondial la Pinacoteca Statului și revenit în țară în 1956, o dată cu Tezaurul. Aceeași eroare la Dr. C. I. Istrati, *op. cit.*, p. 129: « Cine dorește însă a vedea care era forța pictorului Grigorescu înainte de a pleca la Paris, nu are decît a privi Hora făcută de el la vîrsta de 19 ani ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

figuri schițate impetuos, copacul de mijloc, a cărui coroană întunecată domină scena, peisajul care închide priveliștea în stînga și casa cu gradații sensibile de griuri, trăiesc datorită contrastelor puternice de lumină și de umbră, și, mai ales, energie, cu care tușa, deși încă schematică și inexpertă, se străduiește să dea viață și mișcare compoziției. *Hora* nu poate fi înțeleasă deci decît în cadrul operei lui Grigorescu dintre 1862 și 1864 și, mai ales, în legătură cu ciclul de pînze datorat contactului cu romantismul francez, caracterizate deopotrivă prin concepția picturală a formei și prin lirismul efectelor de lumină.

Pentru motive asemănătoare credem că *Țăranca tînără cu copilul în brațe*, (colecție particulară), operă uimitoare prin ineditul și libertatea concepției, aparține aceloraşi ani de sumbre îndrăzneli romantice. Este, într-un fel, o reluare a *Romîniei revoluționare* a lui Rosenthal. Înaltă, gravă, strîngînd copilul la piept, țăranca lui Grigorescu pășește desculță, profilîndu-se pe un cer de incendiu sau de furtună, cu lumini care izbucnesc dramatic în depărtare. În materia aspră a tabloului, brăzdată de tuşe repezi şi ferme, imaginea țărăncii, prin care conștiința socială a artistului se afirmă deschis, ia proporțiile unui adevărat simbol.

Silueta impunătoare, umbrele dramatice, gestul chiar al țărăncii, se regăsesc într-un desen pe care îl putem considera deci din aceeaşi vreme. Departe de a fi un pretext de evocări pitorești, ca pentru un Raffet sau un Preziosi și chiar, foarte adesea, pentru un Szathmari sau un Aman, costumul național împrumută în viziunea lui Grigorescu demnitatea severă a clasicilor. Pe spatele foii, două studii pentru un «putto», destinat vreunei compoziții cu subiect mitologic, aduc un ecou îndepărtat din anii, încheiați acum, ai năzuințelor academice [1].

Unii [2] afirmă, sprijinindu-se desigur pe o tradiție orală, că Grigorescu ar fi solicitat cu prilejul acestei vizite în țară un post în învățămîntul artistic reorganizat de curînd. Este puțin probabil, cu atît mai mult cu cît pictorul avea încă înaintea sa ani întregi de bursă, fiind însuși încredințat, cum o dovedesc scrisorile trimise ministerului, că formația sa era departe de a fi desăvîrșită. Documentele nu amintesc în orice caz nimic despre vreo intenție a pictorului de a intra în învățămînt. Îl vedem dimpotrivă preocupat de plata stipendiului, pregătindu-se să plece din nou la drum. La 6 octombrie 1864, cerea să i se elibereze din nou pașaport pe doi ani [3]. Încasîndu-și bursa, porni apoi spre Paris unde ajunse înainte de începutul iernii [4].

---

[1] Muzeul de Arte al R.P.R., Secția de artă grafică.

[2] Dr. C. I. Istrati, *op. cit.*, p. 136; Vlahuță, *op. cit.* p. 30.

[3] ASB/Min. Instr., Dos. 532/1864, f. 213.

[4] Ministerul nu aprobase cererea lui Grigorescu de a i se spori bursa. Primise în schimb să-i restituie sumele cheltuite de artist pentru materiale de pictură, pe baza facturilor eliberate de furnizori (Mihai Popescu, *N. Grigorescu la Paris*, p. 875). Dintr-o astfel de notă aflăm că în 1864 Grigorescu își cumpărase pînză, șasiuri, pensule, sicativ, culori și creioane de la Hardy, în Rue Childebert 1. Vrednic de reținut este faptul că își procurase în același timp hîrtie Wattman pentru acuarelă și chiar pasteluri, în vederea unor opere pe care nu le mai avem. La 29 martie 1864 ar fi achiziționat și o pînză de dimensiuni impresionante (2,92 × 2,43 m), iar la 16 ianuarie 1865 ar fi plătit transportul unui mare tablou de la Luvru, în atelierul propriu. O copie aşadar, care, date fiind dimensiunile, nu poate fi decît cea după *Justiția* lui Prud'hon, socotelile furnizorului fiind datate în acest caz cu un an mai tîrziu, spre a se înlesni obținerea banilor de la minister (*ibid.*, p. 873–874). Oricum, interpretările după clasici nu mai puteau ocupa, la acea dată, un loc prea însemnat în preocupările pictorului, hotărît acum a se realiza în lucrări originale. Viziunea sa se definea tot mai limpede, orientîndu-se în cadrul marelui curent realist care, cunoscînd succese răsunătoare și înfruntînd ostilitatea oficialității, se afirma cu atîta putere în arta franceză din acei ani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ГРИГОРЕСКУ МЕЖДУ КЛАССИЦИЗМОМ И РОМАНТИЗМОМ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Будучи в Париже, Григореску недолго оставался учеником Художественного училища. Дух независимости, проникший в мастерские художников после 1860 года, когда его друзья Лансье и Вие открыто перешли на сторону Курбе, глубоко проник в душу молодого румынского художника. Летом 1860 года Григореску находился в Барбизоне, что подтверждается наличием нескольких неопубликованных до настоящего времени рисунков. Формация Григореску продолжала свободно развиваться в Луврском и Люксембургском музеях. Автор подчеркивает то обстоятельство, что выбор скопированных художником картин не был случайным. Прюдон, Жерико и Делакруа, современники Григореску, и старые мастера, как Рембрандт, Рубенс, Сальватор Роза и Бергем, указали ему путь художественного развития и помогли освободиться от его классической формации. Оставшиеся до настоящего времени большей частью неизданные копии, принадлежащие кисти Григореску, тщательно анализируются автором. Разбираются и оригинальные произведения художника, относящиеся к переходному периоду, и подчеркиваются характеризующие их романтизм и свобода фактуры. Многочисленные картины и зарисовки художника, из которых некоторые известны, но ошибочно датированы прежними биографами, другие неизвестны, разбираются автором со стилистической и исторической точки зрения с указанием их места в художественной эволюции самого Григореску и в художественных течениях того времени.

GRIGORESCO ENTRE LE CLASSICISME ET LE ROMANTISME

(RÉSUMÉ)

A Paris, Grigoresco ne suivit que peu de temps les cours de l'Ecole des Beaux-Arts. L'esprit d'indépendance qui se manifestait dans les ateliers après 1860, date à laquelle des amis du peintre, Lansyer et Vié, avaient quitté l'Ecole pour l'atelier de Courbet, réveilla un profond écho dans l'âme du jeune artiste roumain. Grigoresco passa l'été de 1862 à Barbizon; le fait est prouvé par quelques dessins demeurés inconnus jusqu'à présent. Sa formation artistique se poursuit librement dans les musées, au Louvre et au Luxembourg. Le choix des tableaux que Grigoresco copiait n'était pas fait au hasard. Prud'hon, Géricault et Delacroix, parmi les modernes, Rembrandt, Rubens, Salvator Rosa et Berghem, parmi les vieux maîtres, sont ceux qu'il suit dans la voie de la forme picturale et qui l'aident à s'affranchir de sa formation classiciste. Demeurées pour la plupart inédites, encore de nos jours, les copies dues au pinceau de Grigoresco sont étudiées en détail. L'auteur s'occupe ensuite des œuvres originales de l'artiste, datant de cette période de transition, et insiste sur le sentiment romantique qui s'en dégage et la facture libre qui les distingue. Nombre de tableaux et dessins du Maître, d'aucuns déjà connus, mais datés d'une manière erronée par ses biographes précédants, d'autres encore inconnus, sont étudiés sous le rapport du style et sous celui historique. L'auteur en détermine la place dans l'évolution du peintre et dans le mouvement artistique de l'époque.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ŞTIRI NOI DESPRE ANII DE FORMAŢIE AI LUI ION GEORGESCU *

de R. NICULESCU

n vederea monografiei pe care o pregătește, Institutul de istoria artei a întreprins cercetări amănunțite asupra vieții și operei lui Ion Georgescu. Personalitatea celui mai de seamă sculptor romîn din secolul al XIX-lea, de creator și de pionier cultural în același timp, se desprinde acum mai bogată și mai complexă, datorită descoperirii unui însemnat număr de opere necunoscute, precum și a multor documente biografice, care aruncă o lumină neașteptată asupra legăturilor artistului cu societatea și cultura vremii sale. Ne vom opri în cele ce urmează numai asupra cîtorva elemente noi, pe care cercetările le-au scos la iveală în legătură cu perioada cea mai puțin cunoscută a vieții lui Georgescu, aceea a anilor petrecuți de sculptor ca bursier al statului la Paris. Pentru această perioadă, principalul izvor de informații ar fi trebuit să fie arhiva Școalei de Belle Arte din București, care cuprindea desigur prețioase misive ale artistului. Dosarele acelor ani nu ni s-au păstrat însă, cercetătorului rămînîndu-i doar știrile sporadice pe care le oferă presa și rarele scrisori ce ies din cînd în cînd la iveală, cu atît mai rare în cazul lui Georgescu, cu cît acesta, mai obișnuit să se exprime cu ajutorul daltei și penelului, scria puțin și numai silit de împrejurări.

La Paris, unde ajunsese în primăvara anului 1878, Ion Georgescu găsea o întreagă colonie romînească, alcătuită în bună parte din bursierii statului pentru studii științifice, artistice și literare. El însuși venea însoțit de pictorul G. Demetrescu-Mirea, vechiul său coleg, precum și de Ion Mincu, absolvent al Școlii de poduri și șosele, dar hotărît acum să studieze arhitectura. Curînd se adăugă grupului și Ion Andreescu, care locui o vreme împreună cu Mirea și Georgescu, iar după terminarea războiului, Grigorescu însuși își făcu apariția, cu prilejul Expoziției Internaționale din 1878.

Fire conștiincioasă și metodică, Georgescu se înscrisese îndată la Școala de Belle Arte, intrînd, precum se știe, în atelierul lui Auguste Dumont. Acesta îl puse întîi să deseneze după antic și, proba fiind susținută cu succes, îl trecu la desenul după natură, arătîndu-se încîntat de noul său elev. Era, pentru Georgescu, o verificare a posibilităților proprii, dar și a cunoștințelor cîștigate în țară. Cea dintîi scrisoare

* Comunicare prezentată în Sesiunea Secției a VIII-a a Academiei R.P.R. din 16 martie 1956. Textul a fost utilizat, cu învoirea noastră, într-un studiu apărut între timp (Marin Mihalache, *Ion Georgescu*, Buc., 1956).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

către Aman aducea dar, pe drept cuvînt, recunoștința tînărului sculptor pentru maeștrii săi de la București: « voi fi totdeauna mîndru de a mă numi elev al Școalei noastre naționale de Belle Arte . . . căci în mica noastră școală, mulțumită D-niei Voastre și întregului corp profesoral, studiul [pe] care l-am făcut în timp de 4 ani de zile . . ., astăzi îmi face onoarea de care mă bucur în atelierul d-lui Dumont. . .»[1]. În sufletul învățăcelului se deștepta setea de glorie și Georgescu îi ura lui Aman sănătatea « de care are nevoie un artist pentru a-și ilustra zilele din ce în ce mai mult» [2].

Pe Stăncescu, fostul său dascăl de istoria artelor, Georgescu îl asigura că își petrece serile studiind, sau, cum spunea el, « meditînd» această disciplină acasă, după lecțiile de modelaj și desen, care i se păreau deocamdată mai importante [3]. La 16 aprilie 1878 fusese însă împreună cu Mirea la Luvru și la Luxembourg, plănuia excursii la Versailles și la Saint-Germain și aștepta cu nerăbdare deschiderea Expoziției Internaționale, unde spera să vadă, erezie a tinereții, « ceva mai mult» decît la Luvru [4]. Stipendiile ajungeau cu nesfîrșite întîrzieri și artistul, dornic să-și întrebuințeze timpul cu folos, se indigna, arătînd: cum « . . . asemenea cazuri produc mare rău unui om care ar voi să-și atingă scopul » [5] și protestînd în numele său și al lui Mirea împotriva nepăsătorilor funcționari de la minister: « . . . căci ei știu că aici sîntem străini și trebuie să studiem» [6].

Ni-l închipuim pe sculptor luînd parte la bătăioasele discuții ale camarazilor săi, printre care apărătorii clasicismului erau înfruntați de adepții artei moderne. Discuția nu putuse rămînea indiferentă nici chiar pentru un istoric ca Panu, sau pentru un filolog ca Lambrior, care luau cu înverșunare partea modernilor, lăudînd grupul lui Carpeaux de la Operă și căutînd să-l convingă pe Nicolae Xenopol [7] cum că acei care admiră Venera din Millo ar fi « niște șarlatani». Fără a cădea în exagerări iconoclaste, Georgescu va fi și el un modern și întreaga sa operă se va încadra în marele curent care, reluînd tradițiile realiste ale Renașterii florentine și ale maeștrilor francezi de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, eliberase sculptura de rigidele tipare clasiciste. În martie 1879, Georgescu trecuse de altfel de faza incertă a debuturilor academice. Reușise, al cincilea din 97 de candidați, la proba generală de compoziție și se pregătea să participe la concursul pentru prima medalie a Școlii de Belle Arte, în vederea căreia era dator a prezenta un studiu modelat după natură. Proba de compoziție fusese un relief înfățișînd aducerea capului lui Pompei înaintea lui Cezar.

Într-o scrisoare către Karl Storck, Georgescu își descrie lucrarea astfel: « Cezar după bătălia de la Pharsale debarcă în Alexandria, unde află că Pompei este deja pus la moarte. Theodosios venind a prezenta lui Cezar capul lui Pompei . . . Cezar și-ntoarce fața și se pune a plînge» [8]. La 24 martie, artistul lucra de o săptămînă la « o mică statuă», *La Source*, care înainta însă încet, din cauza multelor ore de atelier și de curs de la școală [9]. Pentru a isprăvi ceea ce începuse, sculptorul

---

[1] Scrisoare către Th. Aman, din 20 martie 1878. Biblioteca Academiei R.P.R., Manuscrise, Fondul Aman.

[2] *Ibidem.*

[3] Scrisoare către C. I. Stăncescu, din 16 aprilie 1878, comunicată de prof. G. Potra. În copie la Institutul de istoria artei.

[4] *Ibidem.*

[5] Scrisoare către Th. Aman, din 18 mai 1878. Biblioteca Academiei R.P.R., Manuscrise, Fondul Aman.

[6] *Ibidem.*

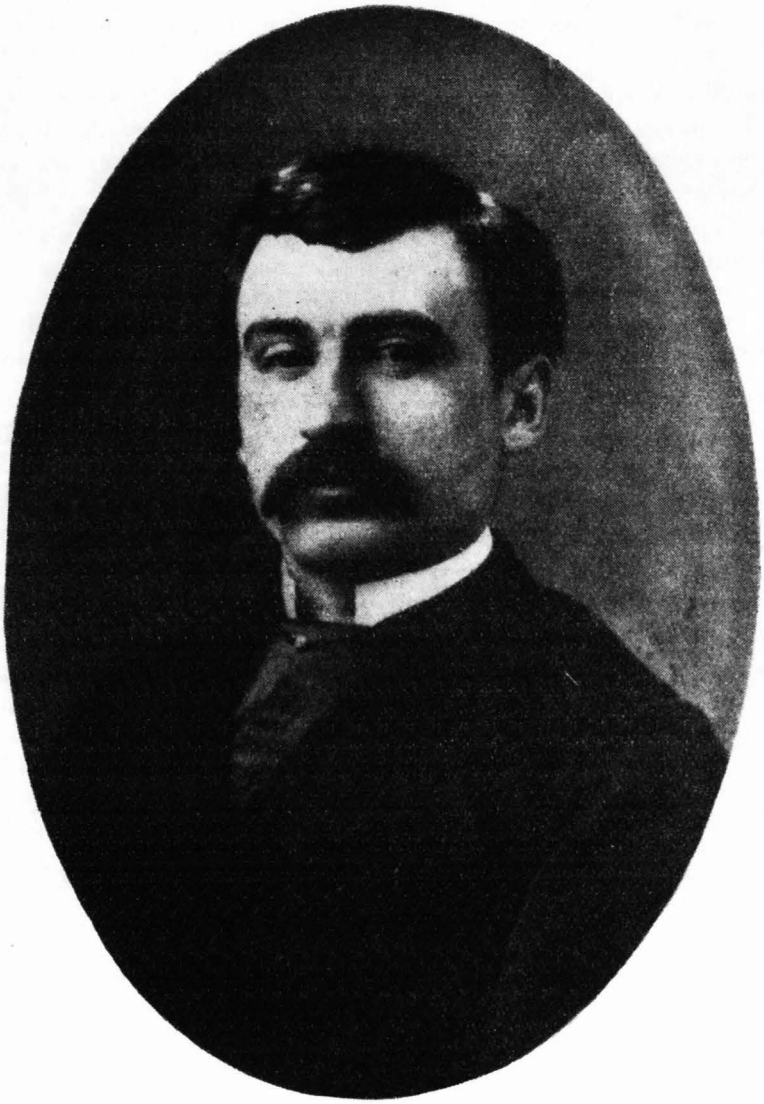
[7] Scrisoarea lui Nicolae Xenopol către Iacob Negruzzi, din 10 decembrie 1877, în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. III, Buc., 1932, p. 50–51.

[8] Scrisoare către Karl Storck, din 24 martie 1879, comunicată de Ella Storck. În copie la Institutul de istoria artei.

[9] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

părăsi o vreme școala și, în toamnă, la 8 octombrie, statua, care luase acum proporțiile știute ale operei de la Galeria Națională, era terminată și expediată în țară împreună cu o nouă scrisoare către Storck, prin care Georgescu anunța trimiterea lucrării, cerînd totodată părerea fostului său profesor asupra acesteia: « Eată d-le Storck prima statue ce am încercat a face dupe natură în mărimea naturală, [pe]



Ion Georgescu

care am studiat-o atît cît timpul mi-a permis. Și fi voit să o studiez mai mult, însă întîrzia și modelul care costă foarte scump la Paris, m-a silit să o termin mai iute.

« Așa dară, d-le Storck, în cele din urmă sper a avea consiliul și opiniunea d-voastră ca totdeauna cînd am fost elev sub direcțiunea d-niei voastre» [1].

Din ce în ce mai sigur pe mijloacele sale de expresie și mai hotărît să-și realizeze destinul de artist, Ion Georgescu era acum nerăbdător, cuprins parcă de

[1] Scrisoare către Karl Storck, din 8 octombrie 1879, comunicată de Ella Storck. În copie la Institutul de istoria artei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

presimțirea sfîrșitului său prematur: « timpul devine scurt, îi scria el lui Aman, și pare că nu-mi este destul». Voia să-și încheie cît mai repede studiile și să plece în Italia, spre a lua contact direct cu arta Renașterii, ceea ce nu se va întîmpla însă decît mai tîrziu, cînd va merge să supravegheze transpunerea în marmoră a unora dintre operele sale, la Massa-Carrara. Va rămînea însă deocamdată în Franța, unde talentul său, în continuă ascensiune, avea să dea în curînd primele roade ale maturității. Departe de a slăbi în acești ani, legătura artistului cu țara se face tot mai puternică. Participarea la cîteva expoziții bucureștene îi atrage prețuirea entuziastă a publicului, și, la expoziția artiștilor în viață din 1881 figurau astfel nu mai puțin de șase sculpturi de Georgescu, un bust de bărbat, un studiu de nud, trei reliefuri cu subiecte mitologice *(Flora, Nașterea Venerei, Psyche)* și *Sursa*, statua trimeasă în 1879 [1]. Un cronicar scria cu acest prilej, remarcînd operele expuse de tînărul artist: « Lucrările domnului Georgescu, și cu deosebire *Sursa*, trădează elementele sculptorului de geniu . . . » [2].

O împrejurare fericită deschidea noi perspective tinerilor artiști romîni care studiau în capitala Franței. Începînd din 1880, Alexandru Odobescu se stabilise la Paris, ca secretar al legației romîne, pentru a-și putea continua în liniște pasionantele cercetări arheologice care aveau să dea studiul asupra tezaurului de la Pietroasa. Vasta cultură artistică a marelui scriitor nu se oprea însă la domeniul trecutului îndepărtat al artelor aplicate, ci îmbrățișa deopotrivă epocile cele mai diferite ale istoriei artelor. Prin *Pseudokynegeticos* și *Istoria arheologiei*, critica de artă își făcuse în mod strălucit apariția în cultura romînească, afirmînd, pentru întîia oară la noi, un gust de formație universală, în care o cunoaștere multiplă a artelor și o sensibilitate vie se întîlneau într-o sinteză armonioasă. Cunoscător adînc al trecutului național, Odobescu a întrevăzut cel dintîi evoluția artei romînești din perioada veche și a contribuit larg la punerea în lumină a patrimoniului nostru artistic. Încă din 1851, într-o cuvîntare ținută la Cercul studenților romîni din Paris [3], Odobescu schițase, în spiritul generației de la 1848, un cuprinzător program de dezvoltare pentru arta romînească, pe care, de altfel, arhitecții, sculptorii și pictorii noștri cei mai de seamă din a doua jumătate a veacului al XIX-lea și de la începutul celui următor l-au și realizat. Era vorba, în linii mari, de crearea unei școli naționale de artă modernă, întemeiată pe valorificarea trecutului artistic al poporului, precum și de promovarea genurilor susceptibile de a transmite concepțiile înaintate ale vremii. Pictura istorică, « fondul și temelia artei » [4], i se părea a fi menită unei înalte misiuni sociale, aceea de a sprijini lupta celor mulți pentru libertate, « aducînd aminte gloriile trecute să insufle credință și putere pentru viitor » [5]. În același sens concepea scriitorul și menirea sculpturii cu motive inspirate din trecut, pe care, vorbind despre reliefurile Columnei lui Traian, el o numea, prin analogie, « sculptura istorică » [6].

Încredințat de valoarea educativă a monumentelor, Odobescu alcătui proiecte grandioase de edificii și decorații statuare. În mijlocul Bucureștilor, ar fi deschis o piață vastă, cu Columna lui Traian la mijloc, adusă de la Roma sau copiată în bronz, avînd de o parte Universitatea lui Orăscu și de alta Palatul Academiei Romîne, conceput într-un nobil stil neoclasic, care implica, firește, colonade și

---

[1] *Explicațiunea operilor de pictură, sculptură, arhitectură a artiștilor în viață*, Buc., 1881, p. 28.

[2] H., *Expoziția artiștilor în viață*, în «*Binele public* », 19 iunie 1881.

[3] Al. Odobescu, *Viitorul artelor în Romînia*, în *Opere*, Ed. Tudor Vianu, vol. II, Buc., 1955, p. 7—21.

[4] *Ibidem* p. 16.

[5] *Ibidem., loc. cit.*

[6] *Pseudokynegeticos*, în *Opere*, ed. cit., II, p. 163.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

statui [1]. Altădată, scriitorul redactă instrucţiuni pentru sculptorul care avea să ridice statuia lui Eliade [2] iar mai tîrziu, cînd Ateneul Romîn fu gata, se gîndi nu numai la mozaicurile şi picturile, dar şi la statuile şi basoreliefurile care s-ar fi cuvenit să împodobească interiorul şi exteriorul clădirii, oferind, cum scria în

Ion Mincu

stilul său înflorit şi glumeţ autorul lui *Pseudokynegetikos*, «o bură răcoritoare de mulţumiri sufleteşti, o ploaie mănoasă de mîndre cunoştinţe, un prielnic potop de măriri naţionale» [3]. Prin însuşirea sa de a da o largă întrupare simbolică năzuinţelor

[1] *Analile Soc. Ac. Rom., Desbaterile*, Buc., 1879. Tom. 11 (1878), p. 91—92. Propunerea lui Odobescu a fost ilustrată printr-un proect executat de G. Duca la 1886. (Cf. reproducerea la Ion Bianu, *Academia Romînă şi biblioteca ei*, în «*Boabe de grîu*», 1 (1930), p. 6).

[2] I. Heliade Rădulescu, *Acte şi scrisori*, publicate şi adnotate de Emil Vîrtosu, Buc., 1928, p. 91—94.

[3] Al. Odobescu, *Ateneul romîn şi clădirile antice cu dom circular*, în *Opere complete*, Ed. Minerva, vol. III, Buc., 1908, p. 329.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

obștești, sculptura pare a fi reținut îndeosebi interesul scriitorului, care nu o va uita nici în ultimii ani ai vieții, atunci cînd, îngrijindu-se de educația artistică a elevilor săi de la Școala Normală, va comanda în străinătate mulaje de statui[1] și va pune la cale chiar lecții practice de modelaj, apelînd în acest scop la Valbudea[2].

Cum era și de așteptat, noul secretar de legație descoperi îndată pe bursierii statului pentru studii artistice, luîndu-i, generos și jovial, sub protecția sa. În aprilie 1881, Odobescu se adresa ministrului Cultelor, care pe atunci era colegul său de la Academie V. A. Urechia, cerîndu-i sprijinul pentru Mirea și Georgescu, pe care îi cunoștea îndeaproape și mai ales putuse să-i judece datorită contribuției lor la Salonul din acel an[3]. Se oferea el însuși să dea « gratuite și benevole îngrijiri » tinerilor stipendiști, îngrijiri care, cum se va vedea, nu se vor mărgini la simpla asistență oficială ci vor duce la o rodnică și continuă legătură între scriitor și artiști. Georgescu, « elev distins al lui A. Dumont și Delaplanche », expusese la Salon « o delicioasă statuă reprezentînd un copil făcîndu-și rugăciunea », căreia juriul îi dase un loc « foarte avantajos » printre celelalte sculpturi. Era *Copila rugîndu-se*, operă păstrată astăzi la Galeria Națională. Sculptorul cheltuise cu lucrarea peste mijloacele sale, contractînd datorii pentru a căror acoperire ministrul era rugat să trimită 1000 de franci. Georgescu ar fi plecat apoi în Italia, ca să studieze « originalele artei antice și producțiunile plastice ale Renașterii ». Scrisoarea cuprinde apoi cuvinte entuziaste despre Mirea, al cărui *Portret de copil*, expus de asemenea la Salon, ar fi avut, după Odobescu, « acea tintă catifelată care distinge pe contemporanii noștri Carolus Duran și Bonnat, demni urmași ai lui Van Dyck »[4]. Un subsidiu era cerut deci și pentru Mirea, și Odobescu încheia profetic: « două sume sădite cu spor ar fi acestea . . . »[5].

Rugămintea fu ascultată, Ministerul acordînd cu o punctualitate neobișnuită ajutoarele cerute. Între timp, juriul Salonului distribuise premiile și ministrul avu prilejul să afle, chiar din răspunsul de mulțumire al corespondentului său din Paris, despre distincția conferită lui Georgescu: « iată de ce am întîrziat așa de mult a-ți mulțumi pentru ceea ce ai făcut în folosul tinerilor noștri artiști stipendiști recomandați de mine și din care unul, sculptorul Georgescu, a și obținut, primul dintre romîni, la Salonul de estimp, o mențiune de onoare »[6]. Nu mult după aceea, la 8 iulie 1881, Odobescu mulțumea pentru o nouă subvenție, plătită artiștilor desigur tot la cererea sa, sugerînd în același timp ministrului ideea de a i se încredința bursierului pentru sculptură o comandă oficială. Subvenția avusese darul de a-i stimula pe tineri, care, observa cu humor Odobescu,simțeau acum « dorinți și, pînă la un oarecare punct și putința de a începe opere mai considerabile »[7]. Îndrumat în ce privește latura documentară de Odobescu, Mirea începuse marea sa compoziție inspirată din *Istoria Romînilor sub Mihai Vodă Viteazul* a lui Bălcescu, în timp ce Georgescu medita « o figură sau o grupă alegorică », un monument destinat țării, în piatră sau bronz, asupra căruia Ureche era invitat a-și spune părerea, știut fiind entuziasmul istoricului pentru astfel de întreprinderi. Este și motivul pentru care Odobescu, arătînd că în cazul unei lucrări sculpturale de oarecare

---

[1] Cf. scrisoarea din 31 ianuarie 1894, în *Opere literare*, Ed. Scarlat Struțeanu, Buc., 1938, p. 413.

[2] Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 428.

[3] [V. A. Urechia] *Din corespondența cu Al. Odobescu*, în *Universitatea din București, Facultatea de litere și filozofie. Anuar pe anul universitar 1897–1898*, Buc., 1899, p. 52–53. Scrisorile cuprinse în această publicație n-au fost reproduse de Scarlat Struțeanu în ediția sa.

[4] Sugestie cu care, firește, nu putem fi de acord.

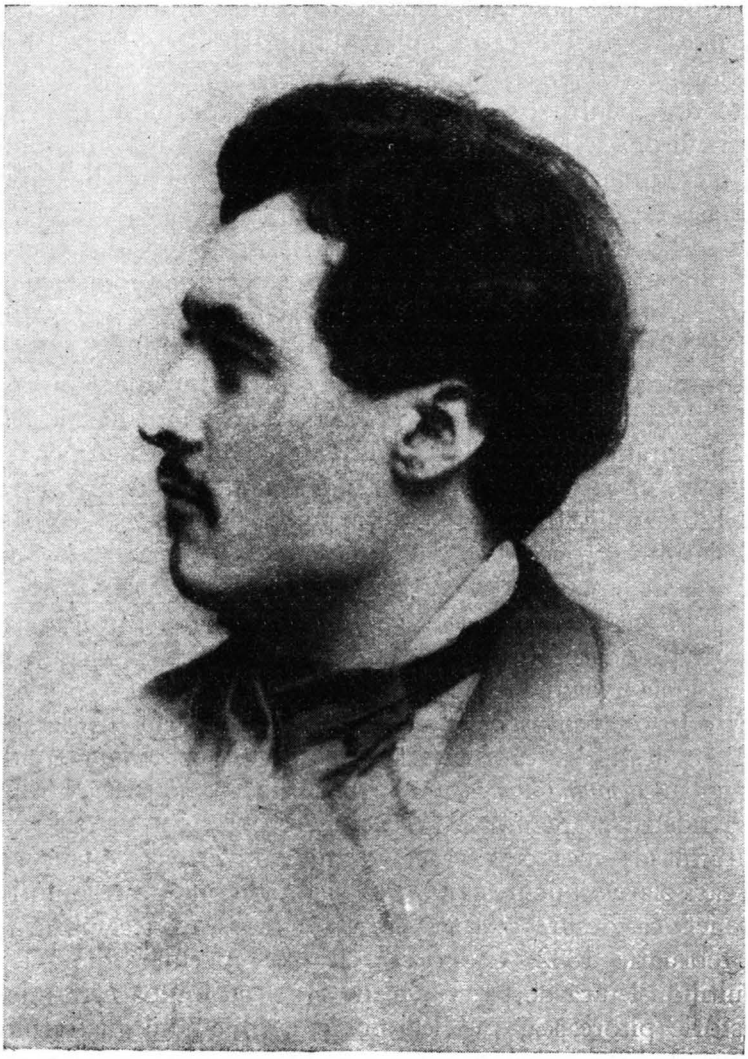
[5] Aceeași scrisoare. *Ibidem, loc. cit.*

[6] Scrisoare din 18/30 mai 1881. *Ibidem*, p. 54.

[7] Scrisoare din 26 iunie/8 iulie 1881. *Ibidem*, p. 55.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

proporţii, care presupune eforturi şi cheltuieli însemnate, «este bine ca artistul să cam ştie dinainte la ce soartă se poate aştepta opera sa de va fi reuşită ca artă», strecura cu tact lui Urechia ideea de a lua asupră-şi iniţiativa monumentului: «sper că vom obţine curînd părerea d-tale precumpănitoare în această cestiune şi că vei indica subiectul care va fi mai apropiat necesităţilor locale».



G. Demetrescu-Mirea

Sub înrîurirea lui Odobescu, proiectele sculptorului înaintează şi se lămuresc repede. Curînd fu vorba de două opere deosebite, un relief şi o statuie alegorică, între care Ministerul era invitat să aleagă. Statuia, o *Victorie*, ar fi fost probabil un monument menit să comemoreze războiul independenţei, în timp ce relieful ar fi narat episodul şederii lui Ovidiu printre Sciţi, cunoscut scriitorilor romîni de la Cantemir pînă la Asachi şi familiar firesc lui Odobescu, care îl menţionează în *Pseudokynegetikos*[1] şi avusese prilejul să-l vadă ilustrat de Delacroix în decoraţia murală a bibliotecii Camerei deputaţilor din Paris. Cea de-a doua temă pare să-l fi atras îndeosebi

[1] *Opere*, ed. Tudor Vianu, vol. II, p. 188.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe scriitor, ca simbol al pătrunderii civilizației latine printre cei mai vechi strămoși ai poporului său. Tehnica însăși a reliefului se bucura, de altfel, datorită virtuților sale ilustrative, de prețuirea deosebită a lui Odobescu, în concepția căruia arta trebuia să fie, mai presus de orice, manifestarea unui program umanitar și patriotic. În septembrie 1881, artistul terminase două desene în vederea proiectatului relief, pe care Odobescu le trimitea lui Ureche: « Aici, sub acestași plic, vei găsi, amice, două schițe, încă cu totul imperfecte, pentru un bassorelief, care s-ar putea esecuta în mărimea naturii de către sculptorul nostru Georgescu. El stă încă îndoios între acest bassorelief (*Ovidiu cetindu-și poemele geților minunați)* și o statuă de *Victorie*. Decide d-ta te rog, pentru ca el să se poată pune pe lucru și să fie gata pentru Salonul anului viitor» [1]. Ministerul ar fi urmat să trimită artistului alți 1000 de franci și să-i încredințeze, eventual, și unul dintre cele trei busturi ale Goleștilor pe care le votase de curînd Camera [2].

Ureche se hotărî pentru relief, care fu destinat orașului Constanța și Georgescu se apucă îndată de lucru, îndrumat îndeaproape de Odobescu: « Bassorelieful ovidian — scria acesta din urmă ministrului prieten la 4 nov. 1881 — deoarece a intrat pe o bună cale oficială, îmi rămîne numai a te asigura că voi îngriji de dînsul ca să ne mulțumească pe toți» [3]. Ajunsă în acest stadiu opera rămase totuși multă vreme pe loc. Lunga întîrziere, surprinzătoare la un artist de hărnicia lui Georgescu, trebuie să se fi datorat dimensiunilor neobișnuite ale lucrării cu personaje în mărime naturală, și, poate, unor nedumeriri de ordin arheologic. O primă versiune pare a fi fost gata la 20 sept. 1881, cînd Ionescu-Gion, student pe atunci la Paris și corespondent al ziarului *Binele public*, anunța cititorilor săi terminarea reliefului și eventuala lui trimitere în țară [4]. Titlul operei era acum *Ovidiu cîntînd în mijlocul geților* și Gion, care pare cît se poate de bine informat asupra proiectelor sculptorului, ne dă informații prețioase. Costumele geților fuseseră studiate după metopele monumentului de la Adam Klissi, precum și după alte izvoare antice semnalate de Odobescu: « În ceea ce privește sincronismul, adevărul istoric și într-un cuvînt culoarea locală, e destul să vă spun că d. Ion Georgescu pentru al său *Ovidiu*, ca și d. Mirea pentru *Doamna Ruxandra*, profită din belșug de consiliile și indicațiunile iubitului nostru academic d. A. Odobescu» [5].

Nemulțumit de ceea ce făcuse, Georgescu va fi continuat apoi să încerce noi variante, căci ziarele bucureștene [6], ca și *Familia* de peste munți [7], vorbiră mai departe de relief ca despre o operă aflată în curs, în decembrie 1881 și ianuarie următor. În februarie 1882, Gion, care-și făcea ucenicia literară în preajma lui Odobescu, imitîndu-l încă de pe atunci, de altfel cu mijloace insuficiente, în scrierile sale de istorie pitorească, publică, poate la îndemnul maestrului și desigur cu sprijinul acestuia, un lung articol consacrat problemelor iconografice ridicate de compoziția lui Georgescu [8]. Prudența tînărului artist în materie de adevăr istoric era perfect explicabilă, într-o vreme în care un sculptor de autoritatea și renumele lui Frémiet era silit să modifice statua ecvestră a lui Ștefan cel Mare după fiecare din etapele disputei iscate între erudiți în jurul problemei dacă voievodul purtase barbă

---

[1] Scrisoare din 11/23 septembrie 1881. [V. A. Ureche a] *Din corespondența cu Al. Odobescu*, p. 58.

[2] Aceeași scrisoare. *Ibidem, loc. cit.*

[3] Scrisoare din 4/16 decembrie 1881, *Ibidem*, p. 61.

[4] G[ion], *Corespondența parisiană*, în « *Binele public* », 20 septembrie 1881.

[5] *Ibidem.*

[6] Cf. « *La Gazette de Roumanie* », 22/24 decembrie 1881 și « *Binele public* », 13/25 decembrie 1881.

[7] « *Familia* », 3/15 ianuarie 1881.

[8] Ionescu (Gion), *Cîteva cuvinte asupra lui Ovidiu*, în « *Binele public* », 8 - 9, 10, 11 și 12 februarie 1882.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sau nu [1]. Barba fu prilej de perplexitate și în cazul lui Ovidiu, căci pictorul Chenavard, elevul lui Ingres, înfățișase pe poetul latin cu anacronica podoabă capilară [2]. O bună parte din articolul lui Gion combate dar această rătăcire iconografică, spre a-l scuti pe Georgescu de necazurile lui Frémiet. Mai interesante sînt considerațiile

ION GEORGESCU *Bustul lui Alex. Odobescu. 1881*

asupra vechilor locuitori ai orașului Tomis, precum și unele sugestii privitoare la compoziția lucrării, care arată că Georgescu era totuși departe de a fi ajuns la o soluție definitivă. Gion îi ura deci succes în întreprinderea sa și îi dorea ca guvernul să-i ceară și o statuie a poetului [3], care avea să fie înălțată, precum se știe, la Constanța, însă nu de Georgescu, ci de Ettore Ferrari, autorul italian al statuii lui Heliade. Nu știm ce se va fi ales în cele din urmă de relieful lui Georgescu. În orice

[1] *Anal. Acad. Rom. Desbaterile*, Buc., 1883. S. II, 4 (1882), p. 15—24 și 28—65.
[2] Cf. Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*, Paris, f. a., p. 373.
[3] Gion, *art. cit.*, în « *Binele public* », din 12 februarie 1882.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

caz, opera expusă de artist la Salonul din 1882 este nu aceasta, ci *Endymion la vînătoare*, statuie care, prin subiectul său cinegetic, ar putea avea oarecare legătură cu preocupările lui Odobescu.

Rolul lui Odobescu se conturează dar tot mai limpede în această perioadă hotărîtoare pentru formația tinerilor artiști, care luau adesea drumul Legației romîne, nu numai pentru a se interesa de soarta burselor mereu întîrziate, dar și pentru a-l întîlni pe primul secretar, învățatul și omul de lume, care, pedagog înnăscut și erudit amabil, îi îndruma pe căile culturii și ale artei. Învățămîntul maeștrilor parizieni căpăta astfel o fericită întregire, care va lăsa urme adînci în activitatea desfășurată mai tîrziu de Mirea și de Georgescu și poate chiar în concepțiile artistice atît de originale ale lui Mincu. O altă scrisoare către V. A. Urechia ne arată că tocmai în acei ani Odobescu se interesa de restaurarea, întreprinsă de Lecomte de Nouy, a bisericii lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș, studiind împreună cu arhitectul francez ornamentica interioară a edificiului: «... împreună zic cu Lecomte, studiem cu asiduitate ornamentarea interioară a Curții de Argeș, spre a face ca înlăuntrul să devină demn de minunatul ei exterior»[1]. Și Odobescu recomanda lui Urechia să-i înlesnească arhitectului o călătorie de studii prin țările înzestrate cu monumente bizantine, « precum unele părți ale Italiei, Muntele Athos, Salonicul, Constantinopole și ceva din Asia Mică». Nu este vorba aici, desigur, de valoarea operei de restaurator a lui Lecomte, criticată cu drept cuvînt de Aman și mai tîrziu de Iorga, ci doar de a sublinia încă o dată interesul pe care Odobescu îl arăta arhitecturii noastre tradiționale și izvoarelor ei bizantine. În această direcție îl va fi îndrumat deci și pe Mincu, prietenul nedespărțit al protejaților săi, care, în scopul de a studia arhitectura bizantină, se întoarse în țară urmînd un itinerar asemănător cu acela recomandat de Odobescu francezului, prin Italia, Grecia și Constantinopol[2]. Îndemnul de a relua firul tradiției naționale în arhitectură i-a putut dar veni lui Mincu de la Odobescu, care visase încă din 1851 o eră de construcții romînești inspirate din arhitectura populară[3] și cercetase cu atîta stăruință vestigiile artistice ale țării.

Din anii de la Paris datează nu numai aceste legături atît de însemnate pentru orientarea de mai tîrziu a lui Georgescu și a prietenilor săi, dar și un număr considerabil de lucrări ale sculptorului, puțin sau de loc cunoscute astăzi, dintre care unele, ajunse pînă la noi, au fost descoperite în vremea din urmă. Sînt mai ales reliefuri, acuarele și uleiuri, pe care le vom analiza cu alt prilej, împreună cu întreaga activitate a lui Georgescu. Ne vom opri acum doar asupra unei singure opere statuare, care a scăpat cu totul biografilor artistului: bustul lui Alexandru Odobescu, lucrat la Paris, în toamna anului 1881[4]. Nu este desigur cel dintîi portret din opera de sculptor a lui Georgescu, căci la Salon, unde fu admis pentru întîia oară în 1880 și nu în 1881, cum s-a crezut, artistul debută cu un relief înfățișînd pe un anume M. Ștefănescu[5], încercare pierdută, despre care nu mai avem nici o altă informație, după cum pierdut a rămas și bustul de bărbat înfățișat, alături de alte opere, la Expoziția artiștilor în viață din București[6]. Pe lîngă netăgăduita sa valoare iconografică, bustul lui Odobescu își păstrează deci întreg meritul de a reprezenta cea mai veche

---

[1] Scrisoarea din 26 iunie/8 iulie 1881. Biblioteca Academiei R.P.R., Manuscrise. Fondul V. A. Urechia.

[2] N. Petrașcu, *Ion Mincu*, Buc,. 1928, p. 3—4.

[3] Al. Odobescu, *Viitorul artelor în Romînia*, în *Opere*, ed. cit., II, p. 18.

[4] La Rectoratul Universități din București.

[5] *Catalogue illustré du Salon*. Deuxième année, 1880, p. 76. Relieful lui Georgescu este înscris sub nr. 6364 (*Portrait de M. Stephanesco*; bas-relief; plâtre teinté).

[6] Cf. mai sus, p. 176, n. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

etapă cunoscută a carierei de portretist a lui Georgescu. Modelînd efigia învățatului său sfătuitor și prieten, Georgescu depășise neoclasicismul corect și generic al lui Karl Storck. Tînărul sculptor își observă obiectiv modelul, cu timida probitate a debutantului și totuși cu o rîvnă realistă care anunță o vocație de portretist. Chipul de clasică frumusețe al scriitorului, cu fruntea larg boltită deasupra marilor ochi visători, vădește semnele bătrîneții premature, în obrajii grei și în trăsăturile îngroșate, peste care plutește o dureroasă expresie de nehotărîre și de oboseală. Firește, portretul lui Odobescu nu are, în planuri și în accente, energia care va caracteriza bustul lui Pascaly sau chipul lui Lazăr, dar suprafețele vibrante, făcute să capteze lumina și să adîncească umbrele, dau acestei fizionomii delicate fiorul vieții interioare și al meditației. Cu Ion Georgescu, sculptura romînească străbătuse în puțină vreme drumul lung care desparte meșteșugul de artă.

НОВОЕ О ИОНЕ ДЖОРДЖЕСКУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Используя неопубликованные или мало известные данные, автор описывает учебные годы в Париже (1879—1882) Иона Джорджеску, наиболее даровитого румынского ваятеля XIX века. Из переписки художника с его бывшими учителями — Т. Аманом, К. Шторком и К. И. Стэнческу — стало известно об одной его работе юных лет, а также о художественном направлении, которому следовал Джорджеску наряду со своими друзьями и товарищами по работе — художником Г. Д. Миря и архитектором И. Минку. Решающую роль в формировании Джорджеску, Миря и, возможно, Минку, наряду с парижскими мастерами сыграл писатель и историк А. Одобеску, тонкий знаток искусства и приверженец революционных идей 1848 года, проживавший в те времена в Париже. Идеей своего крупного, но, к сожалению, не сохранившегося рельефа «Овидий, поющий среди гетов», Джорджеску обязан Одобеску. Бюст А. Одобеску, датированный 1881 годом, сохранился и издается теперь впервые.

DONNÉES NOUVELLES SUR LES ANNÉES DE FORMATION DE ION GEORGESCO

(RÉSUMÉ)

A l'aide de renseignements inédits ou peu connus, l'auteur fournit des données nouvelles sur les années d'études passées à Paris, entre 1879 et 1882, par Ion Georgesco, le plus remarquable des sculpteurs roumains du XIXe siècle. La correspondance de l'artiste avec ses anciens maîtres de Bucarest, Th. Aman, Karl Storck et C. I. Stăncesco, nous révèle non seulement une oeuvre de jeunesse, jusqu'ici inconnue, mais encore, en partie, l'orientation artistique qu'a suivie la formation de Georgesco et celle de ses amis et collègues, le peintre G. D. Mirea et l'architecte Ion Minco. Aux côtés des maîtres parisiens, c'est l'écrivain et historien Alexandre Odobesco, fin connaisseur d'art et adepte des idées révolutionnaires de 1848, séjournant à Paris à cette époque, qui a joué un rôle décisif dans la formation de Mirea, de Georgesco et, peut-être, de Minco. C'est à Odobesco que Georgesco est redevable de l'idée d'un grand relief, *Ovide chantant au milieu des Gètes*, auquel le sculpteur travailla quelque temps, mais qui ne nous a pas été conservé. Nous possédons, par contre, le buste d'Alexandre Odobesco, daté de 1881 et qui est étudié pour la première fois à cette occasion.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCHIAN ŞI PRIMELE MANIFESTĂRI DE ARTĂ INDEPENDENTĂ ÎN ROMÎNIA

— ESEU ASUPRA GUSTULUI ARTISTIC LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XIX-LEA —

de TUDOR ENESCU

Fără îndoială că primul artist «independent» romîn este Nicolae Grigorescu. Contemporanii au remarcat chiar de la început în arta lui desprinderea de formele abstracte ale academismului, şi, din 1870, cînd expune pentru prima oară la Expoziţia artiştilor în viaţă, pînă către sfîrşitul secolului, pictura sa a stîrnit în cronicile de artă discuţii în jurul uneia din problemele fundamentale ale criticii din secolul al XIX-lea, şi anume cea a finitului pictural opus finitului formei academice. Finitul pictural, care este propriu stilului lui Grigorescu, este interpretat însă sub numele de «ne-sfîrşit», ca o limită a artei sale. În 1870, un cronicar judeca aspru un tablou, pentru că ar fi apărut ca realizat «din bucăţi» şi lipsit de «sciinţa desenului»[1], şi astfel de critici au culminat în observaţiile din 1889 ale lui Delavrancea, care analiza defectele desenului lui Grigorescu, desigur opunîndu-l mental perfecţiunii abstracte a desenului academic. Şi, cu toate că C. I. Stăncescu încercase să dea o justificare estetică acestui «nesfîrşit» din operele lui Grigorescu, afirmînd că, în general, o schiţă a unui artist adevărat poate fi cu «mult mai *sfîrşită*» decît un tablou «cu totul *sfîrşit*», în înţelesul comun al cuvîntului, şi arătase că maestrul făcuse dovadă de puterea de a termina un tablou după toate legile academismului, dar că a renunţat în mod conştient la aceasta şi a adoptat maniera picturală conformă temperamentului său[2], totuşi, în 1895, într-o cronică a expoziţiei lui Grigorescu, Ionescu-Gion se făcea ecoul nemulţumirilor şi lipsei de înţelegere care mai domneau încă în public cu privire la libertăţile picturale ale artistului[3]. Pe de altă parte, e drept însă că arta lui Grigorescu fusese întîmpinată dintru început cu mult entuziasm şi că dobîndise chiar recunoaşterea oficială prin decernarea primei medalii la Expoziţia artiştilor în viaţă din 1870. Şi cu atît mai puternică apare autoritatea talentului său, cu cît el nu răspundea cerinţelor oficialităţii, care căuta să îndrepte pe tinerii artişti, atît prin exemplul directorului Academiei de Belle Arte, cît şi prin stăruitoare îndrumări, spre compoziţiile istorice. În acest sens, de pildă, în 1874, T. Aman îşi exprima speranţa

---

[1] A. R., *Aruncătură de ochi asupra Expoziţiunii* în «*Trompeta Carpaţilor*», 11/23 iunie 1870, p. 3.

[2] C. I. Stăncescu, *Muzeele noastre de pictură şi de sculptură* în «*Revista nouă*», sept. — oct. 1892, p. 254 şi 256.

[3] C. Ionescu-Gion, *Expoziţiunea Grigorescu*, în «*Revista nouă*», mai 1895, p. 311—315.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de a vedea realizate în curînd « nu expoziţiuni din mici subiecte . . . ci din mari pagini istorice »[1] şi lipsa unei picturi istorice va fi mereu lamentată de reprezentanţii cercurilor oficiale. Cu toate acestea, arta lui Grigorescu triumfa. Pentru că pictura lui însemna în primul rînd o regăsire a naturii şi a realităţii actuale. În operele sale natura apărea simţită cu o pasiune religioasă, şi multe din motivele lor se datorau acelei vieţi noi pe care imaginea proletarului şi a bordeielor o căpătase de la noul ideal social ce se afirmase în întreaga Europă, după 1848. Acest caracter de actualitate a fost sezisat de unii, ca de pildă Ştefan Michăilescu, care afirma în 1876 în *Revista contemporană:* « Din şcoala realistă face parte Dl. Grigorescu, el este dară un adevărat pictor al epocii noastre » şi în legătură cu unele opere din Italia ale maestrului, recunoştea îndreptăţită noua manieră picturală care tulburase atît de mult publicul contemporan: « Impresiunea totală nu depinde de la esecuţiunea accurată a detaliilor, ci numai şi numai de la combinaţiunea, de la raportul liniilor şi al culorilor. — Această artă o posedă Dl. Grigorescu în cel mai înalt grad. Dumnealui aruncă pe pînză patru, cinci pete de colori şi iese o figură umană plină de adevăr şi de viaţă »[2]. Însă prejudecata finitului plastic nu va înceta să se opună adevăratei înţelegeri a operei lui Grigorescu. Arta lui va cuceri prin naturaleţea subiectelor sale, evocatoare ale specificului romînesc, şi, mai tîrziu, prin acea notă de feeric, pe care Delavrancea o semnalase ca puternic seducătoare[3]; dar contrastul între public şi artist va stărui pînă către sfîrşitul secolului, datorită faptului că publicul doreşte totdeauna să vadă în pictură obiectele ca în realitate, pe cînd artistul adevărat nu-i oferă decît un fel particular de a vedea şi de a simţi.

Pentru istoria gustului artistic din ţara noastră, Grigorescu are marele merit pe care, clarvăzător, i-l recunoştea ca o glorie incontestabilă Delavrancea în 1889, acela « d'a fi pasionat, întrucîtva, pe publicul nostru de pictură »[4]. În acest fel, el « a deschis calea artiştilor de talent ». Într-adevăr, cu Grigorescu se poate spune că începe o epocă nouă în pictura romînească. Teodor Aman, deşi reprezentant eminent al artei academice, cu prilejul expoziţiei din 1870, în discursul său, recunoscuse nu numai talentul lui Grigorescu, dar şi germenii, rodnici pentru pictura romînească, pe care îi conţinea stilul pictural al tînărului maestru: « Alături de artiştii care au expus operele lor la ultimele două expoziţii, s-a aşezat de data aceasta, cu un succes eminent, D. Grigorescu, discipol al şcolii franceze, înfăţişîndu-ne un gen nou, care va da, cu timpul, rezultate fericite pentru şcoala romînească... »[5]. Se ştie acum că pictura lui Grigorescu, descoperită la Expoziţia Amicilor Bellelor Arte din 1873, a trezit geniul lui Andreescu, că Şt. Luchian socotea pe Grigorescu ca primul său maestru şi că tot lui Grigorescu îi datora Petraşcu revelaţia adevăratei picturi.

Arta lui Grigorescu denota în primul rînd eliberarea de orice constrîngere şi inspiraţia directă şi sinceră: maestrul se ferise de şcoală, nega existenţa vreunei legi pentru pictură[6], îşi alegea singur inspiraţia şi se simţea stînjenit de orice comandă[7].

---

[1] Discursul lui T. Aman în « *Trompeta Carpaţilor* », 1 dec. 1874: cf. Radu Bogdan, *Theodor Aman*, Bucureşti, 1955, p. 58.

[2] Stemill, *Condee inspirate de penelul D-lui Grigorescu*, în « *Revista contemporană* », 1. feb. 1876, p. 184—185.

[3] De La Vrancea, *Salonul Atheneului*, în « *Revista Nouă* », an. II, nr. 2, februarie 1889, p. 64.

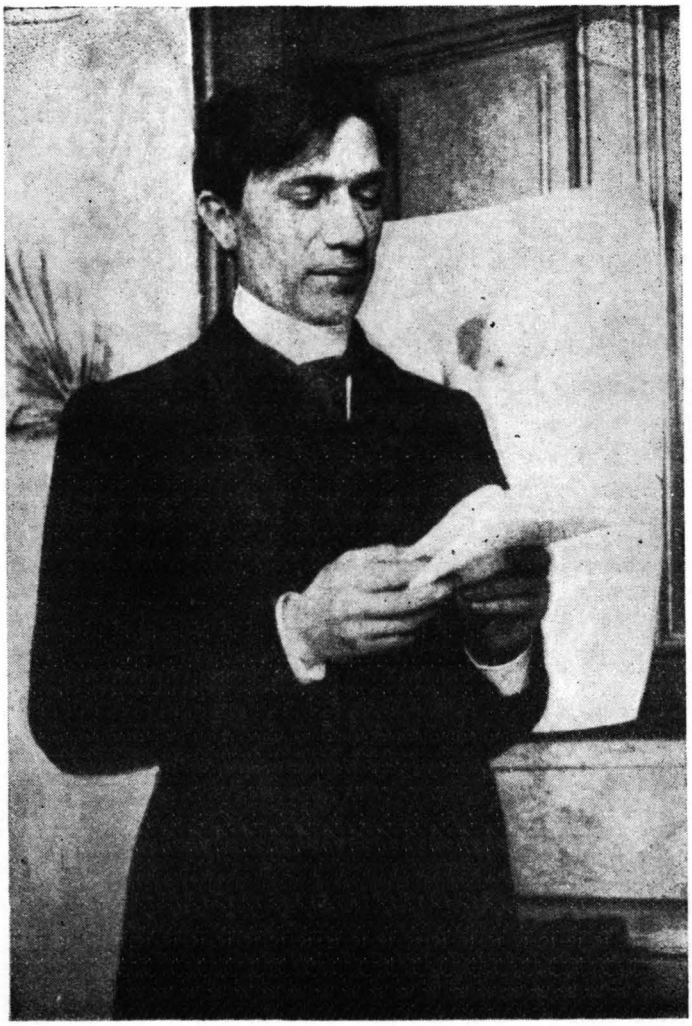
[4] *Ibidem.*

[5] *L'école des Beaux-Arts à Bucarest*, în « *Le Moniteur Roumain* », 4 aug. 1870.

[6] Vezi mărturiile lui W. Ritter (*Etudes d'art étranger*, 1906) şi Al. Vlahuţă (*Pictorul N. Grigorescu*, Bucureşti, 1910).

[7] Cf. Dr. C. I. Istrati, *Doi luceferi* în *Calendarul Minervei*, 1908, p. 137—138.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Şt. Luchian
(fotografie din jurul anului 1896)

Putem înţelege de aceea cît de mult a însemnat arta lui pentru Şt. Luchian. În 1912, Luchian evoca impresia puternică pe care o trezise apariţia picturii lui Grigorescu în mijlocul vechilor expoziţii: « boii lui Grigorescu şi ciobanii lui, zugrăveala aceea neisprăvită parcă, a impresionat desigur şi a atras multora luarea aminte », şi nu uita să impute lui Delavrancea rezervele faţă de arta lui Grigorescu, pe care le exprimase în articolul din 1889, unde nu se sfiise însă să înconjoare cu laude pe un Obedeanu [1]. Îl mai împingea pe Luchian spre Grigorescu, o fire neconformistă şi dornică de libertate: « Nu m-am împăcat niciodată cu şcoala. Aşa am fost eu, un răzvrătit. Am învăţat mai mult de la Grigorescu şi prin muzeele şi expoziţiile din străinătate » [2].

Influenţa lui Grigorescu asupra operelor sale de la început a fost semnalată de unii cronicari contemporani [3] şi a recunoscut-o totdeauna, cu mîndrie chiar,

[1] *Ce spune pictorul Luchian?*, în « *Rampa* », 16 feb. 1912.

[2] *Ibidem*, Cf. şi V. Cioflec, *Luchian*, Bucureşti, 1924, p. 29–30.

[3] De pildă Don Remi, *Expoziţiunea Ileanei, II*, în « *Revista literară* », 10 mai 1898, p. 215: « Cu deosebire în ulei, d-sa imitează maniera d-lui Grigorescu... »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

însuşi Luchian [1]. Ea se vădeşte mai ales în alegerea aceloraşi motive — care cu boi, ciobani cu oile, chipuri de tinere ţărănci —, al căror mod de tratare denotă însă un alt spirit şi un alt temperament. În ţară, toate învăţămintele Luchian le trăsese din arta lui Grigorescu; în străinătate el îşi va face ucenicia mai mult decît într-un atelier sau pe lîngă vreun maestru, în muzee şi în expoziţii [2].

La Paris, Luchian soseşte la începutul anului 1891 şi rămîne pînă în 1893. În acest răstimp a executat o serie de copii la Luvru, după pictorii italieni ai Renaşterii [3], şi a frecventat asiduu expoziţiile, cuprins desigur de atmosfera efer-

Luchian cu un grup de artişti la Expoziţia artiştilor în viaţă din 1894
(fotografie inedită)

vescentă a marelui centru artistic. Luchian a lucrat la Academia Julian, ai cărei elevi erau în vremea aceea mult agitaţi de noua doctrină artistică pe care o lansase, cu multă violenţă polemică, Gauguin. În 1890, era elev-şef diriginte al atelierelor, « massier », Paul Sérusier, care împreună cu un alt elev, tot atît de amator de teorii artistice, Maurice Denis, răspîndea preceptele şcolii de la Pont-Aven şi dezvăluia curiozităţii tinerilor artişti operele picturii noi, expuse la Café Volpini, opere ce denotau simplificări stilistice de o îndrăzneală seducătoare [4]. Luchian, se ştie după propria-i mărturisire, nu avea nici o înclinare spre teoriile artistice [5]; totuşi, în jurul său se vorbea prea mult de exaltarea culorii şi de simplificarea formei pentru ca aceste principii să-l lase indiferent, cu atît mai mult cu cît nu se opuneau temperamen-

[1] Cf. Traian Cornescu, *Pictorul Ştefan Luchian* în «*Viitorul*», 21 sept. 1921 şi V. Cioflec, *op. cit.*, p. 8.

[2] Cf. V. Cioflec, *op. cit.*

[3] Cf. Traian Cornescu, *art. cit.*

[4] Cf. Maurice Denis, *L'époque du symbolisme*, în « *Gazette des Beaux-Arts* », mars., 1934, p. 165, 179. *Idem*, *Préface* la *Catalogue de l'exposition: Gauguin, ses amis, l'école de Pont-Aven et l'Académie Julian*, Beaux-Arts, 1934.

[5] *Ce spune pictorul Luchian?*, în « *Rampa* », 16 feb. 1912.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tului său. O serie de opere, executate în cursul ultimului deceniu al secolului, relevă astfel de preocupări, care mai tîrziu vor caracteriza întreg stilul său. Artistul însă spre care s-a îndreptat în primul rînd interesul lui Luchian este Manet. La 1890, Manet încă nu se bucura decît de recunoașterea unui cerc restrîns de inițiați. Reprezentanții academismului îl ponegreau cu înverșunare și abia după 1900 se va putea vorbi de o recunoaștere mai largă a artei sale. La expoziția universală din 1889, în cadrul Centenalei artei franceze, se expuseseră patrusprezece opere de Manet, ceea ce făcu să se discute mult în jurul artei sale, proclamîndu-i-se gloria, în ciuda reprezentanților artei oficiale [1]. În 1891, cînd era Luchian în Franța, din nou se vorbi mult despre Manet, cu prilejul expunerii la Muzeul Luxembourg a tabloului atît de combătut, *Olympia*, cumpărat și dăruit statului de către un grup de artiști și intelectuali în frunte cu Claude Monet [2]. Se cunoaște o copie a lui Luchian după un tablou de Manet, *Jeune fille au seuil du Jardin de Bellevue*, din colecția Ernest Rouart (Catalog Jamot-Wildenstein nr. 399), și numeroase opere, uleiuri, pasteluri și desene, realizate înainte de 1900, denotă evidente înrudiri cu opera lui Manet, înrudiri care sînt suficiente spre a arăta cît de mult a însemnat arta acestuia pentru orientarea artistului romîn. Și dacă ne gîndim că Manet oferise artei moderne principiul autonomiei viziunii, și că pictura sa, atît prin motivele ei, cît și prin formă, rupsese toate punțile cu tradiția academică, luînd arta de la începuturile ei, înțelegem cît de mult a putut ea să-l ajute pe artistul romîn să-și găsească, ca orice artist autentic, naivitatea sa creatoare, și să-și consolideze dragostea pentru libertatea în creație.

În afară de pictura lui Manet, de care se simțise atît de puternic atras, nu trebuie să fi rămas fără ecou în amintirea artistului, care se va afla peste cîțiva ani în fruntea primei mișcări de artă independentă, o serie de manifestări protestatare ce-au avut loc chiar în acei ani în Franța și au agitat mult atmosfera artistică. Mișcările de protest împotriva artei patronate de oficialitate aveau o bogată tradiție în Franța, unde puternica dezvoltare a artei în secolul al XIX-lea arătase încă o dată cît de puțin suferitoare a oricărei constrîngeri este arta autentică. În timpul șederii sale la Paris, Luchian, care, după cum mărturisise el însuși, își petrecea vremea mai mult decît în atelier în muzee și prin expoziții, a putut vedea în martie-aprilie 1891, la o expoziție a « Artiștilor independenți », tablouri de Seurat, Signac, Luce și Toulouse-Lautrec, precum și 10 opere, expuse postum, ale lui Van Gogh; iar în 1892, tot la « Independenți », din nou Seurat, Signac și Lautrec [3]. Date fiind motivele care de la început vor apărea în pictura sa — spălătorese, cerșetori, vagabonzi, florărese — nu se poate să nu-l fi lăsat fără o amintire și două expoziții tot de atunci ale « Pictorilor celor umili » (« Les peintres des Humbles »[4]). Dar evenimentul care a stîrnit o mare vîlvă în acei ani, în care s-a văzut, cu prea mult entuziasm, un act revoluționar, a fost desprinderea din mijlocul Salonului Oficial a unui grup de artiști protestatari care organizară o nouă societate artistică, cu statute inspirate de acordarea unei libertăți mai largi de manifestare. Înființarea acestei noi «Société Nationale des Beaux-Arts», care a deschis expoziții regulate între 1800 și 1900, avusese ca pretext nemulțumirea cîtorva artiști față de recompensele acordate cu prilejul expoziției universale din 1889, dar, desigur, ea fusese favorizată și de infiltrația treptată în opera artiștilor mai tineri de la Salonul

---

[1] Cf. A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris, 1947, p. 511—512.

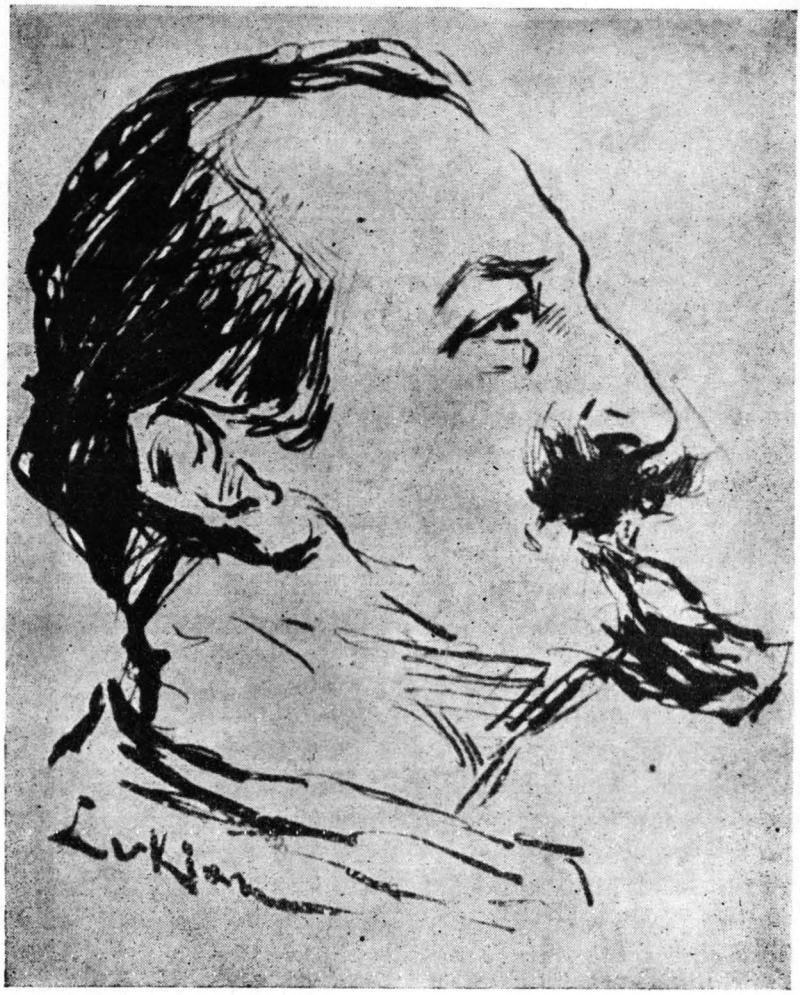
[2] Cf. « *Revue encyclopédique* », 1891, p. 288—290 și A. Tabarant, *op. cit.*, p. 111—112.

[3] Cf. Paul Signac, *Le néo-impressionnisme*, în « *Gazette des Beaux-Arts* » 1934, p. 52, și « *Revue encyclopédique* », 1891, p. 321; v. Gustave Coquiot, *Les indépendants*, Paris, p. 14—16.

[4] « *Revue encyclopédique* », 1891, p. 422.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Oficial, a cuceririlor modernismului[1]. Cu vădită satisfacţie, cronicile vremii remarcau la noul salon, dispariţia «marilor maşini» istorice, a pînzelor uriaşe zugrăvite în scopul unic de a fi premiate, şi înmulţirea tablourilor reprezentînd scene din viaţa modernă[2]. Mişcarea protestatarilor din 1890 fu molipsitoare, căci în anul următor mai apăru pe lîngă cele două saloane, un al treilea «Salon des refusés»[3]. Avu loc deci în acea vreme, cu multă larmă, o lărgire a limitelor



ŞT. LUCHIAN *Portretul lui Al. Bogdan-Piteşti*

libertăţii artistice, şi, după perioada precedentă de oarecare acalmie, se agită din nou, actuală, problema independenţei necesare manifestărilor artei autentice. De altfel ultimii ani ai secolului aveau să fie în întreaga lume anii mişcărilor artistice de independenţă, ai înfiinţării unor expoziţii stînjenite de cît mai puţine îngrădiri de orice natură[4]. Şi astfel, Luchian se va întoarce în ţară de la Paris cu amintirea

[1] Cf. Jacques-Emilen Blache, *Les arts plastiques (de 1870 à nos jours)*, Paris, p. 162–163.

[2] Cf. Ed. Rod., *Les Salons de 1891*, în «*Gazette des Beaux-Arts*», 1891, p. 447–449. Arsène Alexandre, *Les arts français à l'âge critique. Les Salons de 1889 à 1900; ibidem*, 1934, p. 312–313. J. E. Blanche, *op. cit., p.* 156–162.

[3] Cf. «*Revue encyclopédique*», 1891, p. 482.

[4] Cf. Wilhelm Hausenstein, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Stuttgart, 1914, p. 117–119

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

luptelor împotriva constrîngerilor oficiale, și cu convingerea că numai o atitudine independentă poate fi propice artei adevărate.

La București, Luchian expune pentru prima oară în primăvara anului 1893, la o expoziție, neoficială, a «Cercului artistic». În 1894 va expune la Expoziția artiștilor în viață, primind pentru tabloul *Ultima cursă de toamnă*, lucrat la Paris, medalia a III-a, și reținîndu-i-se, de către Ministerul Instrucțiunii, două lucrări: *Liniște*

N. S. PETRESCU — *«Grupul intelectualilor» la cafeneaua Kübler (1900)*
(după Pagini literare)

(Amurg) și *Efect de lună*[1]. Cronicile nu-l neglijează, dimpotrivă, se bucură de elogii. În anul următor, expune iar la Expoziția oficială, de data aceasta însă cu mai puțin succes, și, în decembrie, tot în cadrul «Cercului artistic», la o expoziție organizată din proprie inițiativă, dar trecută cu vederea și de public și de presă[2]. În ianuarie 1896 are o expoziție personală împreună cu Artachino[3], despre care de asemenea s-a scris foarte puțin.

---

[1] Cf. Arhivele Statului, Min. Instr. Publ., dos. 224/1894.
[2] *Ce spune pictorul Luchian?*, în «*Rampa*», 16 feb. 1912.
[3] «*Ziua*», 20 feb. 1896.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ŞT. LUCHIAN *Poetul Mircea Demetriad*

În 1895 sau la începutul lui 1896 cunoaşte pe Alexandru Bogdan-Piteşti, şi această întîlnire nu va rămîne fără urmări pentru Luchian, căci Bogdan-Piteşti, prin temperamentul lui înclinat spre polemică, i-a putut aprinde desigur îndrăznelile. Numele lui Bogdan-Piteşti va apare de aici înainte, pînă după 1910, legat de dezvoltarea artei moderne romîneşti. Dacă în viaţa socială el a jucat un rol mai curînd negativ, importanţa celui pe care l-a avut în crearea unui gust artistic modern la noi este incontestabilă. Se întorsese de curînd din Franţa, expulzat în urma unor acţiuni nu îndeajuns de clare, şi se făcuse imediat cunoscut în lumea artistică bucureşteană, prin organizarea de cenacluri în care proclama tendinţele cele mai moderniste. Primul său articol de critică artistică apare la începutul lui 1896, şi se deosebeşte printr-un caracter de manifest şi de îndrumare. Este vorba de o analiză mai largă a unei expoziţii a lui N. Vermont, precedată de cîteva consideraţii asupra situaţiei picturii romîneşti din vremea aceea. După ce constată lipsa totală de discernămînt ce domneşte în materie de artă, sterila confuzie de valori («Le premier fabricant de croûtes venu est accepté comme peintre: personne ne le conteste, personne ne lui crie dessus. Mais aussi Rembrandt lui-même viendrait-il à Bucarest, qu'on le mettrait sur le même plan qu'un Stăncesco quelconque »), el deplînge şi apatia, indiferenţa generală, lipsa de pasiune care domnesc printre artişti, chiar cînd e vorba şi de cei talentaţi. Căci, studiind aproape toţi în străinătate, în loc să-şi cultive personalitatea, privind cu gravitate în ei înşişi, sau să viziteze muzeele, monumentele de artă şi expoziţiile, atenţi la varietatea mişcărilor artistice, la noile idealuri şi tendinţe, ei se mulţumesc, în boema comodă a atelierelor, să-şi însuşească maniera unor maeştri la modă în cercurile oficiale, banali şi facili, ca Bonnat, Bouguereau, Carolus Duran, — ca apoi, întorşi în ţară, să-i copieze din amintire, şi, plini de docilitate, să producă opere fără strălucire, reflexe obosite ale unei arte mediocre. Şi aceasta cînd în jurul atelierelor închise se agita o viaţă artistică mereu nouă, cînd se năşteau atîtea tendinţe rodnice şi se manifestau atîtea căutări. Şi dă ca exemple ale noilor curente, printre alţii, pe prerafaeliţi, pe Manet şi Puvis de Chavannes, pe Camille Pissarro, Maximilien Luce, Ferdinand Hodler. «Pe cînd acolo o tinereţe arzătoare creează opere mari, figurează tendinţe înnoitoare, aici, la noi, nici o tendinţă, nici o originalitate, nici un avînt» [1].

Acţiunea critică pozitivă a lui Bogdan-Piteşti trebuie redusă la aceste idei mai mult generale, la această chemare la originalitate şi sinceritate, căci, precizată, tendinţa pe care o recomanda nu era dintre cele mai fericite: pornind de la convingerea, des repetată mai apoi, cu o pasiune suspectă, că menirea artei n-ar fi decît aceea de a ne ridica deasupra «nimicniciilor omeneşti», făcîndu-ne să uităm realitatea urîtă, «materialităţile murdare», el se declara adeptul tendinţelor mistice şi sim-

[1] Alex. Bogdan-Piteşti, *Impressions d'art. M. Vermont*, în «*Revista orientală*», mai 1896, p. 8—29.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

boliste și reclama de la artist opera mare, de gîndire înaltă, opera de idei, deplîngînd de pildă, că Vermont folosise o manieră de a picta fericită, de o sugestivă vitalitate — culorile plate și contururile pronunțate — într-un tablou cu un subiect din viața simplă a țăranilor, în loc s-o folosească «dans une toile de valeur supérieure et intellectuelle»[1]. Bogdan-Pitești, catolic convertit, nu făcea decît să împărtășească ideile unei mișcări de esoterism, cu nuanțe absurd aristocratice și cu veleități ridicule de izbăvire a societății, care se manifesta zgomotos în anii aceia în Franța, cu succese însă mai mult de natură humoristică, mișcarea Rozei-Cruci, condusă de acel hilar «mag», sarul Péladan[2]. Despre Luchian, Bogdan-Pitești vorbește tot atunci, în 1895, relevînd calitățile lui de «admirabil colorist», înfățișîndu-l ca pe un temperament de răzvrătit, nutrind idei de revoluție socială: «En outre, il est un penseur, un de ceux que hante l'obsession d'un autre monde à réaliser, un indigné contre l'état actuel des choses, contre cette société injuste et oppressive, — un réfractaire, un révolté, un libertaire enfin». Dar își exprima regretul că «avec les tendances qu'il a, le réel talent que nous lui avons découvert, il ne nous ait pas encore donné une œuvre de Pensée.... »[3]. Această suspinată «œuvre de Pensée» din fericire n-a preocupat prea mult pe Luchian, a cărui simpatie profundă pentru cei umili, pentru viața simplă și adevărată era prea sinceră și tinerească, al cărui temperament artistic era prea pur și autentic, ca să se lase purtat spre evaziuni abstracte. În afară de un proiect de compoziție de mari dimensiuni, cu personaje în mărime naturală, înfățișînd pe *Isus în grădina Ghetsemani*, anunțată în 1899[4], dar nerealizată, nu cunoaștem vreo altă încercare ce ar putea denota o orientare în acest sens. Picturile cu teme religioase, pe care le va expune în anii aceștia, vor revela un sens uman de o contingență socială care nu va scăpa, cum vom vedea, observației contemporanilor. De o influență asupra orientării lui Luchian, nu poate fi vorba nici în ceea ce privește gustul lui Bogdan-Pitești. Discernămîntul critic al acestuia era destul de confuz. Punea de exemplu pe un Rochegrosse, pe un Séon, Deville și alții, alături de un Manet sau Pissarro, numea capodoperă și «superbe vision» *Vîrful cu dor* al lui Mirea, căruia îi închina un articol de laude — deși cu unele rezerve judicioase[5] — la fel cum îl copleșea cu laude pe mediocrul L. Basarab[6] sau pe A. G. Verona[7], și înainte de 1900, nu era convins de categorica superioritate a lui Luchian față de un Artachino sau Vermont: lucruri care nu scad desigur meritul mînuirii unei culturi figurative — mai ales în materie de artă modernă — mult mai bogată decît a contemporanilor și al introducerii unor criterii de adevărată critică plastică, prea puțin prezente în cronicile de atunci. Cu vremea, e drept, mai ales după 1900, gustul său va deveni mai sigur, fără îndoială sub înrîurirea chiar a lui Luchian, și mai ales, a unor artiști și poeți din generația următoare, pe care va avea meritul să-i adune în jurul său: C. Ressu, Iser, Dărăscu, Tudor Arghezi, Adrian Maniu. Atunci va reveni asupra judecăților mai vechi despre Mirea sau Verona[8], pe care-i va defini judicios cu toate limitele lor, va îngrădi prin judecăți critice riguroase personalitatea artistică a lui Octav Băncilă[9], dovedindu-se astfel, ca orice bun critic, constructiv și prin ceea ce neagă și prin ceea ce afirmă.

---

[1] Alex. Bogdan-Pitești, *art. cit.*, p. 27.
[2] Cf. J.-E. Blanche, *op. cit.*, p. 129—130.
[3] Alex. Bogdan-Pitești, *art. cit.*, note.
[4] «*Familia*», 18 iul. 1899, p. 347.
[5] Ion Duican (= Al. Bogdan-Pitești), *Note de artă*, în «*Ileana*», nr. 2, sep. 1909, I, 3—4.
[6] *Ibidem*, I, nr. 3—4, sep. 1901, p. 24—25.
[7] *Ibidem*, I, nr. 5—6, dec. 1901, p. 74—77.
[8] A. C. Bogdan-Pitești, *Note de artă*, în «*Anuarul presei romîne și al lumii politice*», 1910, p. 298—316.
[9] *Ibidem*, 1909, p. 300.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Înrîurirea personalității lui Bogdan-Pitești asupra lui Luchian trebuie limitată deci la idei generale, de libertate și avînt în creație[1], și la crearea unui mediu artistic și de preocupări moderne plin de efervescență. Lucruri desigur destul de importante, și un privilegiu rîvnit de mulți artiști. Bogdan-Pitești era atunci unul din promotorii unui cerc de artiști și scriitori animați de geniul modernismului. Un desen, pe coperta revistei «*Pagini literare*» din 9 ianuarie 1900, înfățișa următoarele personaje strînse la o masă de cafenea, alături de Bogdan-Pitești, ținînd în mînă un «manifest»[2]: Al. Macedonski și poeții simboliști Mircea Demetriad, Al. Obedenaru, D. Karnabatt, pictorii N. Petrescu, Vermont și Luchian. E semnificativă prezența acestuia din urmă în cercul lui Macedonski; ea denotă participarea la acea febră modernistă pe care poetul cu ciracii săi o stîrnise în viața culturală a vremii. În acest sens, în 1892, Macedonski propunea tinerilor poeți exemplul unui Baudelaire și Mallarmé, a unui Maeterlinck și Moréas[3], iar Mircea Demetriad, tot pe atunci, traducea din Rimbaud, Verlaine și Gérard de Nerval, făcînd astfel dovada unui spirit aproape de avangardă[4]; Bogdan-Pitești alegea din literatura franceză, cu un gust sigur, pe Racine, Vigny, Baudelaire, Verlaine și Rimbaud[5], și-n această atmosferă a respirat geniul înnoitor al unui Tudor Arghezi. Macedonski întreținea mereu în jurul lui un mic cerc de ziariști, artiști, poeți, însuflîndu-le un spirit de inconformism și inadaptare[6] și realizînd astfel un ferment continuu de agitație intelectuală modernistă, de scandal și revoltă, în boema cafenelelor noastre, la Fialkovski sau Kübler, boemă ce amintea de atmosfera cafenelelor pariziene[7]. Luchian participa cu o aprindere juvenilă la toate manifestările vieții moderne. Anii aceia, din jurul lui 1896, au fost de altfel singurii săi ani de prosperitate și fericire. Locuia într-o vilă confortabilă, la șosea, împreună cu rudele sale, ducînd o viață de negrijă și eleganță. O fotografie de atunci îl înfățișează în atelierul din vila sa, atelier pe care ni l-a lăsat, desenat, și într-o schiță dintr-un carnet. Sportul velocipedului era atunci la modă, și Luchian, ca și Macedonski de altfel, se arată un amator serios, pornit pe succese[8], frecventează de asemenea cu pasiune cursele de cai, ia parte la bătăile cu flori de la șosea, în cafenele e recunoscut ca un boem elegant, darnic pînă la risipă, cu un suflet generos, blînd și jovial, așa cum îl indică și porecla ce i se dăduse. Nu-l purta un sentiment de mondenitate frivolă către această lume de preocupări moderne: ci aspirații creatoare, simțite cu profunzime și spontaneitate, așa cum va dovedi pictura lui, chiar de la început. Arta sa își cucerea astfel una din laturile pe care Baudelaire pe bună dreptate o socotea de nedisprețuit: *modernitatea*, adică «le transitoire, le fugitif, le contingent», tot atît de necesară unei creații artistice ca și cealaltă latură, care e «l'éternel, l'immuable».

Salonul din 1894 fusese organizat și deschis în mod festiv după o perioadă de întrerupere a *Expozițiilor Artiștilor în viață*, și fusese salutat ca un sprijin bine-

[1] O precizare a convingerilor estetice ale lui Bogdan-Piteşti, prezentînd interes şi în ceea ce-l priveşte pe Luchian, se află într-un succint portret apărut în 1896: «E şi poet; în această calitate el defaimă tehnica şi forma pe care le crede demne de un meşteşugar, iubeşte în schimb simţirea şi crede că numai urmînd inspiraţiilor momentane poate impresiona pe cititor» («*Adevărul*», 28 mai 1896).

[2] Se poate distinge că «manifestul» poartă în colţul de sus portretul lui Bogdan-Piteşti desenat de Luchian. E vorba, desigur, de un manifest pe care Bogdan-Piteşti îl lansase în 1899 ca una din acţiunile de agitaţie demagogică pe care le întreprinsese printre ţăranii din judeţul Olt, în vederea unui succes electoral, agitaţie ce a contribuit la izbucnirea răscoalei din Slatina (cf. Teodor Cornel, *Dicţionarul contemporanilor*, Bucureşti 1909, p. 349—350).

[3] A. Macedonski, *Poezia viitorului*, în «*Literatorul*», 15 iulie 1892, p. 12.

[4] Cf. Tudor Vianu, *Ceva despre Mircea Demetriad*, în *Figuri şi forme literare*, Bucureşti, 1946, p. 153.

[5] Alexandru Macedonski, *Alexandru Bogdan-Piteşti*, în «*Literatorul*», 5 apr. 1899, p. 4—5.

[6] Cf. Tudor Vianu, *Introducere* la Al. Macedonski, *Opere*, I, Bucureşti, 1939, p. LXIV—LXV.

[7] Cf. Alex. Macedonski, *Mircea Demetriadi* în «*Forţa morală*», 13 ian. 1906, p. 5—6.

[8] Cf. Al. Orescu, *Schiţă istorică a ciclismului romîn*, în «*Revista modernă*», ian. 1898, p. 11, 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

venit și mult așteptat de publicul amator și de artiști. Se spera a fi un bun început pe drumul cultivării artelor frumoase. O dispoziție a regulamentului însă, și anume, în ce privește alegerea artiștilor ce urmau să completeze juriul, îngăduia părtinirea unui grup patronat de directorul Academiei de Belle-Arte și președinte de drept al expo-

ȘT. LUCHIAN *Portretul poetului Al. Obedenaru*

ziției, «universalul artist, pictor, muzicant, literat și actor», așa cum îl numea în derîdere un cronicar [1], C.I. Stăncescu, personaj, din pricina veleităților sale autoritare în administrație, neagreat de majoritatea artiștilor. Această dispoziție nefericită a regulamentului nemulțumise încă din 1895 pe numeroși artiști, care fuseseră chiar de atunci pe pragul de a se retrage și a proceda la o sciziune, dar fuseseră

[1] D., *Pictura noastră*, în «*Romînul*», 7 iun. 1896, nr. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

liniştiţi datorită numai spiritului de conciliaţie cu care intervenise ministrul Instrucţiunii Publice, Take Ionescu[1]. La 18 aprilie 1896 se ţine alegerea juriului expoziţiei oficiale, şi sînt aleşi, cu 23 de voturi, Ionescu-Valbudea, Eug. Voinescu şi Titus Alexandrescu, împotriva lui Artachino, Luchian şi Vermont[2]. Peste cîteva zile, ziarele anunţau că un număr de cincisprezece pictori au protestat împotriva modului cum s-a făcut alegerea, că şi-au retras tablourile depuse, şi că, mai mult încă, intenţionează să deschidă o altă expoziţie[3]. Numărul lor ar fi fost şi mai mare, dacă n-ar fi fost împiedicaţi de o dispoziţie administrativă a regulamentului să-şi retragă operele[4]. Noua expoziţie a artiştilor independenţi, organizată foarte repede, se deschide înaintea expoziţiei oficiale, la 2 mai 1896, într-o clădire situată peste drum de Ateneu, unde era sediul celuilalt salon, arborînd la intrare, ca semn al revoltei, un drapel roşu. Preşedinte de onoare al expoziţiei fusese proclamat, ca o recunoaştere de patronaj spiritual din partea tinerei generaţii, N. Grigorescu, care o va inaugura solemn, însoţit de A. Djuvara. Un afiş desenat de Vermont anunţa expoziţia, iar catalogul înregistra 123 lucrări ale următorilor artişti: C. Artachino, I. Anghelescu, L. Dolinski, I. Georgescu, N. Grant, Şt. Luchian. C. Jiquidi, G.D. Mirea, Mendel, N. S. Petrescu, M-me S. Roguska, M-me Relly, Şerbănescu, Szathmáry, N. Vermont, la care se alătura şi un invitat străin, Maximilien Luce. Cum se vede, alegerea adeziunilor se făcuse pe criterii destul de largi şi, pe lîngă cei tineri, veniseră şi artişti dintr-o generaţie precedentă, ca I. Georgescu, G. D. Mirea. Catalogul era însoţit de un manifest semnat de Const. Artachino, Şt. Luchian, Niculae Vermont, Alex. Bogdan-Piteşti, care alcătuiau comitetul de iniţiativă. Tonul său vioi, polemic, arată să fi fost scris de Bogdan-Piteşti; în afirmarea principiilor călăuzitoare sînt însă evidente ideile pe care ştim că le nutrea Şt. Luchian. Astfel manifestul proclama convingerea, oricînd de nezdruncinat, că «*orice tutelă, orice autoritate este o piedică pusă dezvoltării artei şi vătămătoare personalităţii artistice*», şi reafirma adevărul că «*Arta trebuie să fie liberă, arta trebuie să fie independentă, şi artiştii nu trebuie să fie mînaţi decît de propria lor conştiinţă şi de operele lor*». Ca mobil al mişcării lor, independenţii negau orice ură personală — deşi făceau aluzii prea transparente la C.I. Stăncescu, a cărui caricatură, de mult succes, a lui N. Petrescu, era reprodusă la sfîrşitul catalogului, şi se declarau mînaţi doar de idea că «poate încercarea lor va da un nou avînt artei în Romînia». Se ridicau împotriva oricărei imixtiuni în treburile artei a oamenilor străini de ea: «*Un adevărat artist va respinge totdeuna inspecţiunile şi controlul oamenilor străini de artă într-o instituţie pur artistică*». Sciziunea e prezentată ca «manifestaţia de independenţă a cîtorva artişti care vor să se îngrijească numai de arta lor, iar nu de preocupaţiuni din lumea de sus şi politică». «Noi voim să ne prezentăm înaintea publicului cu sinceritatea operei noastre şi nu cu medalii cîştigate prin mai multă sau mai puţină servilitate, abilitate sau protecţiune». Se mai preciza de asemenea că nu era vorba de o comuniune de doctrină artistică particulară: «*Nu sîntem nici campionii unei arte nouă sau unei şcoale noui*». Porţile le declarau larg deschise, cu singura condiţie ca opera trimisă să fie «cu adevărat o operă de artă»[5]. Astfel manifestul era o proclamţie de idei nobile şi revoluţionare, însufleţită de un larg spirit de libertate, ce nu va putea rămîne neroditor.

Salonul Oficial se deschide puţin mai tîrziu şi este întîmpinat de cronicari cu numeroase rezerve critice. Se remarcă lipsa lucrărilor originale şi predilecţia pentru

---

[1] Cf. *Un bun început — Salonul nostru - ..... Scisiunea artiştilor*, în «*Constituţionalul*», 4 mai 1896.

[2] «*Constituţionalul*», 20 apr. (2 mai), 1896, p. 2.

[3] *Expoziţia artiştilor în viaţă — Arta la noi — Foloasele expoziţiunilor — Secesiunea*, în «*Adevărul*», 25 apr. 1896.

[4] Cf. *Un bun început — ..... Scisiunea artiştilor*, în «*Constituţionalul*», 4 mai 1896.

[5] *Manifestul Expoziţiei Independenţilor*, în «*Epoca literară*», 6 mai 1896.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

compoziţiile mitologice, goale de conţinut, care nu dovedesc decît lipsă de idei şi concepţii noi. «Cîte nu lovesc o inimă de artist în viaţa noastră de toate zilele, se întreabă un cronicar, cîte nu sînt patimile, cîte nevoile şi cîte bucuriile vieţii

N. VERMONT *Afiş pentru Expoziţia Independenţilor* (1896)

moderne, care atît ca bogăţie de sentimente, cît şi ca intensitate de trai, este cu mult pe de-asupra ideilor dulcege în care nişte pictori dulcegi încheagă cele mai puternice poeme ale poeţilor antici?» [1]. Din toate operele expuse nu ies în evidenţă decît peisajele lui Alpar, care n-au totuşi o tehnică destul de energică, personalitatea picto-

[1] Gal., *Salonul din 1896*, în «*Adevĕrul*», 26 mai 1896; v. şi Faust, *Pictura la noi*, în «*Dreptatea*», 17 mai 1896.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rului, de altfel, fiind lipsită de îndrăzneală[1]. Deci se reclama artiștilor sinceritate și o spontaneitate dincolo de reflecție, o manieră de exprimare directă, nestînjenită de convenții.

Expoziția pictorilor independenți se bucură de multă simpatie. Se speră că, dat fiind caracterul de polemică și discuție, ea va avea o acțiune binefăcătoare asupra publicului, mărind interesul său pentru artă și trezindu-i spiritul de discriminație.

ȘT. LUCHIAN *N. Vermont*

În același timp, noilor generații artistice li se deschide un drum nou, departe de arta convențională[2]. Și dacă nu s-a putut vorbi de inaugurarea unei școli noi, de o luptă de tendințe artistice propriu-zise, această manifestare de independență ar putea duce totuși la crearea unui curent nou în artă, și deci la înviorarea mișcării artistice[3]. I.L. Caragiale, într-o cronică mai mult mondenă, sugera, e drept printr-un echivoc, eliberarea de retorică, ce putea fi observată în operele pictorilor independenți: «Aci arta picturii pare că ar fi voit să scuture jugul artei oratorice....»[4]. Numele

[1] Gal., *op. cit.*

[2] Gal., *Expoziția artiștilor independenți*, în «*Adevĕrul*», 7 mai 1896.

[3] T., *Expoziția Artachino*, în «*Adevĕrul*», 16 noiembrie 1896.

[4] Caragiale, *Două Saloane*, în «*Epoca literară*», 13 mai 1896.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

noi care se impun sînt cele ale lui Vermont, Artachino și Luchian, dar mai ales al celui din urmă: «... prezența tablourilor d-lui Vermont alături de acelea ale d-lor Artachino, Luchian, Angelescu etc. — remarca cronicarul ziarului *Adevĕrul* — este foarte instructivă. Dl. Vermont este ceea ce s-ar numi un artist conștiincios de școală nouă. D. Artachino un artist conștiincios modern de școală veche, pe cînd Luchian este tipul perfect al artistului *modern*...»

ȘT. LUCHIAN
Desen pentru coperta primului număr al revistei « Ileana » (Muzeul de Artă al R.P.R., Secția de grafică)

Și observînd cu dreptate că lui Vermont îi dăunează faptul că «puterea sa tehnică se dezvoltă în detrimentul puterii de concepție și de a simți», același cronicar insista asupra noutății picturii lui Șt. Luchian, asupra libertății evidente pe care acesta și-o acorda în creație, definindu-i în același timp și orientarea gustului: «Dacă m-a frapat ceva în expoziţiunea pictorilor independenți, apoi trebuie s-o recunosc că aceasta a fost opera D-lui Lukian. Am spus mai sus că D-sa este tipul adevăratului artist modern, ei bine, D-sa, este și tipul adevăratului artist independent. O tehnică largă și nețărmurită de nici un prejudițiu, un simțămînt adînc și o concepție simplă dar puternică. Puterea D-lui Lukian rezidă în talentul său coloristic»[1].

[1] Gal., *art. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Astfel Luchian începea să se impună contemporanilor ca promotor al unei picturi noi, ca un creator de școală. Un succint portret apărut tot atunci îl înfățișa astfel: «Este unul din puținii noștri pictori cari au știut să se emancipeze de orice școală și de orice prejudiții. Tocmai aceasta îl face ca să se ridice pe de-asupra

desen

ȘT. LUCHIAN
I. C. Bacalbașa (Muzeul de Artă al R.P.R., Secția de grafică)

gustului comun și urmarea este că acei cari știu să-l aprecieze, formează o comunitate foarte puțin numeroasă» [1].

De o influență eficientă a Expoziției artiștilor independenți asupra gustului public nu poate fi vorba, desigur și datorită faptului că nu afirma o doctrină artistică particulară, că nu constituia o revoluție artistică, ci mai curînd o revoltă în numele unor principii libertare. Totuși, prin obiectivarea acestor principii generale, ea a con-

[1] Inter., *Lukian* în «*Adevărul*», 23 mai 1896.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

stituit un mediu prielnic exprimării clare a virtuților latente revoluționare ale artei lui Luchian. De la această expoziție apare limpede caracterul modern al picturii sale. Acest lucru a fost sezisat imediat de contemporani, și a devenit chiar, în curînd, obiect de polemică, cu prilejul celei de-a doua manifestări a artiștilor independenți, din 1898.

desen

ȘT. LUCHIAN *Autoportret*

Succesul expoziției independente din 1896 a atras imediat noi adeziuni: scriitorul I. C. Bacalbașa, pictorii Aricescu, Pascali, Segal, Voinescu, Grimani, Băncilă, Bran. O nouă expoziție, proiectată pentru 1897, nu poate fi organizată, din cauza lipsei unui local, Ateneul refuzînd închirierea vreuneia din sălile sale.

Spre a înfrânge ostilitatea oficială, cîțiva intelectuali se gîndesc a da mișcării un caracter mai larg, înființînd o societate pentru cultivarea artelor, cu scopul general de a trezi în public un interes de un ordin mai înalt pentru artă. Bogdan-Pitești, I.C. Bacalbașa și arh. Șt. Ciocîrlan, care alcătuiau comitetul de inițiativă (desigur

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sufletul lui era cel dintîi) în colaborare cu trei noi aderenți, A. Sturza, Léon Bachelin și A. Tzigara, întocmesc proiectul de statut al unei societăți «pentru dezvoltarea artelor în Romînia», «Ileana», numită astfel din pricina simbolului primăverii, al aurorei, pe care L. Bachelin se străduia să-l descifreze în cunoscutul personaj din basmele romînești [1]. Scopul societății era astfel formulat în statute:

« Scopul Societății este:
de a da avînt unei mișcări artistice în țară;
de a contribui a conserva cît și a face cunoscute monumentele și lucrările de artă din Romînia [2];
de a propovădui principiile proprietății artistice.

Pentru acest scop:

va organiza expoziţiuni artistice şi conferinţe privitoare la artă;
se va ocupa cu publicaţiuni avînd în vedere să răspîndească gustul frumosului și să vulgarizeze operele de artă;
va deschide ateliere de pictură și de sculptură [3]».

Cîteva din aceste țeluri își găsiră o vremelnică realizare. În primul rînd se organizară conferințe menite să răspîndească în public ideile de progres pe care le proclama societatea. Conferința program este ținută de președintele societății, Const. Gh. Lahovary, și este urmată de o expunere a arh. Șt. Ciocîrlan asupra dezvoltării artelor în Romînia. De relevat în conferința celui dintîi e afirmarea idealului libertății ca o necesitate intimă a creației artistice: « ... omul găsește în artă adevărata libertate, pe care nici o altă ocupațiune nu i-o poate asigura... Și vorbind de libertate, înțelegem libertatea intimă, nu aceea a tehnicii, a preciziunii mai mari sau mai mici, cu care artistul redă formele. Un popor dornic de libertate ca cel romîn nu poate găsi satisfacție decît în artă» [4].

Mai sînt anunțate și alte conferințe ale unor personalități străine, ca Maurice Barrès, De Vogué și Joséphin Péladan, din care însă nu s-a ținut decît cea din urmă. Apariția la București a lui Joséphin Péladan, care se ilustrase în literatura franceză din ultimele decenii, printr-o proză de ton profetic, ca un prozelit al catolicismului literar patronat de Barbey d'Aurevilly și izbutise să provoace oarecare faimă în jurul numelui său, prin bizarerii mai mult comice, stîrni mare vîlvă în cercurile mondene. Unele ziare reținură din conferința lui, impregnată de idei esoterice ridicule, cîteva fraze profetice de îndemn la revoltă, împotriva unui gust codificat, fraze în consonanță cu tendințele unora din tinerii artiști: «Ce va înlocui grosolănia picturilor și scamatoria de cuvinte și de metre? — Prostituția, căci scriitorul care în loc să-și impună idealul lui publicului, încarnează idealul lui obișnuit, totdeauna josnic, este un prostituat» [5]. În timpul șederii sarului Péladan în București, Luchian a fost printre cei care au stat mai mult în preajma sa, căci i-a executat și portretul; dar de vreun ecou al ideilor acestuia în preocupările lui Luchian nu poate fi nici pe departe vorba. În afară de Péladan, în cadrul Societății «Ileana», a mai conferențiat I.L. Caragiale [6].

---

[1] *«Ileana». Societate pentru dezvoltarea artelor în Romînia. Statute.* București, 1897, p. 8—14.

[2] Printre comisiunile permanente pe care intenționa să le organizeze noua societate, figura și o « comisiune a monumentelor istorice», care, deci, ar fi urmat s-o dubleze pe cea oficială, înființată în 1892.

[3] Prin grija lui Bogdan-Pitești ia ființă și un atelier, a cărui atmosferă modernistă o evoca în 1913 Tudor Arghezi, care îl frecventase (« *Seara* » 21 aprilie 1913).

[4] *Conferințele soc.* în *«Ileana»*, în *«Adevărul»*, 16 ian. 1898; v. și *«L'indépendance roumaine»*, 16 (28) ian. 1898.

[5] Cf. « *Adevărul* », 28 ian. 1898.

[6] Cf. Teodor Cornel, *Dicționarul contemporanilor din Romînia*, București, 1909, p. 350.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Societatea izbutește să scoată, la începutul lui 1900, și o revistă, «Ileana», a cărei primă copertă e desenată de Luchian. Directorul revistei este I.C. Bacalbașa, însă, desigur, principalul ei animator e Bogdan-Pitești, care semnează, cu pseodonimul N. Duican, cronica artistică din fiecare număr. Programul revistei, expus de I.C. Bacalbașa, e alcătuit din idei generale și cuminți: publicația își propunea să înfrîngă indiferența societății romînești pentru producțiile artistice naționale, să cultive, prin studii istorice și printr-o prezență activă în contemporaneitate, gustul artistic al publicului nostru. Bogdan-Pitești revenea și el cu precizări în acest sens. El observa lipsa unei mișcări artistice puternice la noi, și socotea că nu e oportună o luptă de școală, ci doar silința continuă de a crea mai întîi un mediu artistic viguros. Aici a stat însă eroarea revistei: eclectismul ei a fost de natură a da naștere la confuzii, neprecizarea unui crez artistic particular i-a slăbit puterea de acțiune asupra gustului public. Căci nu se realizează progres prin idei generale; a afirma pur și simplu adevăruri vechi de secole nu înseamnă de loc a le realiza, ele nu devin eficiente decît confirmate prin concepții particulare, bine distincte, universalul neexistînd decît în individual. Bogdan-Pitești își propunea prin revista sa să «cultive frumosul»[1], dar n-avea o doctrină sigură care să discrimineze, ci, cum am arătat mai sus, oscila în numeroase incertitudini critice, de care numai tîrziu, prin acțiunea tinerilor artiști din generația următoare, va reuși să scape. E drept însă că anumite tendințe moderniste se făceau simțite, în germen, printre principiile cultivate de noua societate. Un ziar exponent al protipendadei filistine mustra amabil societatea pentru că protejează pe «ultra-moderni» («vous en protégez, ô Iliane !»), șovăind să propună pentru cultivarea gustului artistic *Gramatica artelor desenului* a lui Charles Blanc, «une des bêtes noires» a acestora[2]. Dar singurul artist modern, modern prin tendințele precise ale artei sale, nu era, în sînul societății, decît Ștefan Luchian. Deși socotit un artist de frunte al mișcării patronată de «Ileana», revista nu reproduce din operele sale pe cele mai realizate și semnificative (în afară de un remarcabil autoportret-desen), iar prezentarea pe care i-o face Bogdan-Pitești se menține mai mult în afirmații generale. Din ea trebuie reținute numai constatarea că «pictorul este cam rebel tehnicei savante», relevarea «marii intensități de viață» din operele sale, și a «tandreței nedefinite a sufletului său», precum și recunoașterea gustului pronunțat pentru culoare[3]. Dar noutatea viziunii sale, a stilului său, scapă observației criticului, și e curios lucrul acesta, cînd, în jurul ei, se discutase destul de mult cu prilejul expoziției din 1898.

Expoziția «Ileana» din 1898 rămîne singura manifestare într-adevăr pozitivă a societății, și aceasta, în primul rînd, datorită participării, cu numeroase opere, a lui Șt. Luchian. Țelul mărturisit era ca, prin expunerea de opere exemplare ale maeștrilor moderni, să se ofere tinerilor noștri artiști pilde care să-i orienteze și care să le formeze oarecum gustul: «Privirea unor opere a maeștrilor moderni nu va fi oarecum pentru public o serbare a spiritului și în același timp un învățămînt de mîna întîia pentru tînăra falangă a artiștilor noștri?[4]. În intenții, noua societate amintește de cea veche, de la 1873, a «Amicilor Bellelor Arte», și, mai mult, își găsea un precedent apropiat în asociația «Cercului artistic», înființată în octombrie 1893, printre membrii căreia se număra și Luchian, și care va organiza expoziții pînă dincolo de începutul secolului următor. În statutul său, «Cercul artistic» prevedea, asemenea societății «Ileana», dezvoltarea «gustului frumoaselor arte în țară», organizarea de expoziții

[1] N. Duican, *Note de artă*, în «*Ileana*», 1 iunie 1900, I, 1 p. 3.
[2] Diogène, *L'art et le peuple*, în «*L'Indépendance roumaine*», 15 (27) ian. 1898.
[3] N. Duican, *Note de artă*, în «*Ileana*», sept. 1900, I, 2, p. 23–24.
[4] *Manifestul Expoziției internaționale a societății «Ileana»* (București), 1898.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

anuale, înființarea de ateliere, a unei biblioteci de artă și a unei reviste artistice[1]. Realizările sale, parțiale, au avut însă un ecou prea stins, pe cînd «Ileana» a izbutit, poate și datorită atitudinilor spectaculoase ale animatorului ei, să trezească, măcar temporar, un interes mai acut pentru artă, într-o societate a cărei indiferență condamnabilă pentru creațiile noastre artistice și a cărei snobă arghirofilie, Ion Mincu o denunța în 1897[2].

Expoziția Internațională de Artă a Societății Ileana se deschide înaintea celei oficiale, la 21 februarie 1898, într-o atmosferă lipsită de suflul de revoltă de la prima expoziție a artiștilor independenți. Expoziția va fi salutată, puțin mai tîrziu, cu prilejul deschiderii expoziției anuale a artiștilor în viață, de către secretarul ministerului, ca o manifestare vrednică de laude, răspunzînd în felul acesta regretului pe care și-l exprimase C. I. Stăncescu în discursul său în legătură cu existența dizidențelor: «Dizidențele în artă sînt semne de vitalitate, care nu trebuie să ne alarmeze; ele contribuie, dimpotrivă, la înflorirea mișcării artistice»[3]. Expoziția «Ileanei» era îmbrățișată deci de oficialitate, și, într-adevăr, din ea dispăruse aproape orice nuanță de revoltă, apărînd însă numeroase nuanțe de mondenitate. Poate și de aceea ziarele de diverse orientări îi acordă mai multă atenție decît expoziției «independenților» din 1896, despre care se ocupaseră mai mult atunci cotidianele cu oarecare tendințe sociale, ca *Adevĕrul*, știut fiind cîtă rezervă se arăta atunci față de orice acțiune cu un cît de slab sunet de revoltă.

Expoziția «Ileana» a adunat aproape pe toți artiștii din vremea aceea, căci au expus: Aricescu, Artachino, Alexandrescu, Alpar, Aurelian, Bărbulescu, Dimitriu, Arthur Georgescu, Grant, Grigorescu, Gropeanu, Jiquidi, Loghi, Luchian, Mărculescu, Filip Marin, Mirea, Pascaly, Popovici, Ravici, Roguska, Simonidi, Țincu, Ventilescu, Voinescu (de menționat lipsa lui Vermont). Salonul Oficial avea de aceea să fie foarte sărac și să dea naștere la aspre critici din partea cronicarilor, care relevă nivelul scăzut al expoziției, lipsa oricărui criteriu de valoare (fuseseră primite aproape toate operele refuzate la expoziția «Ileanei») și, deci, nerealizarea rolului ce-i revenea în mișcarea artistică națională[4]. În schimb, cealaltă expoziție a fost obiectul unui larg interes, în primul rînd datorită bogăției și varietății operelor expuse. Pe lîngă romîni expuneau aici, conform programului societății, și o serie de artiști străini, ca Beer, Bellet, Coccetti, Henner, de Pury, Rietti, Preiswerk etc., mai toți personalități puțin cunoscute azi și care din ariditatea lor n-aveau ce germeni să arunce pentru înflorirea mișcării noastre artistice.

Astfel că singurul ferment viu va apare în întreaga expoziție, pictura unui tînăr artist romîn, izvorîtă din originalitatea sinceră a personalității sale, pictura lui Ștefan Luchian. El expune 21 de opere: portrete, tablouri de gen, peisaje, naturi moarte și chiar compoziții religioase. Critica jurnalistică îl înregistrează imediat și-l salută ca pe un promotor al unei arte noi. B. Brănișteanu, în «*Adevĕrul*» îl socotește «o personalitate artistică deplin dezvoltată» și remarcă libertatea și originalitatea tehnicii și concepției sale, observînd în toate lucrările «un fel de grabă, de nerăbdare», tendința «de a prinde și a reda impresiunile momentului», ceea ce face ca unele din ele să apară «niște schițe, iar altele neisprăvite»[5]. Această

---

[1] *Statutele Cercului artistic din București*, votate în ședința de la 29 oct. 1893, București, 1894.

[2] I. Mincu, *Cronica—Expoziţiunea artiştilor în viaţă*, în «*Literatura şi arta romînă*», 1897, 1, 7, p. 460.

[3] *Chronique artistique, Le Salon officiel*, în «*L'indépendance roumaine*», 9 mai 1898; şi Victorian, *Deschiderea Expozitiei artiştilor în viaţă*, în «*Voinţa naţională*», 8 mai 1896.

[4] Cf. B(rănişteanu), *Expoziţia oficială* în «*Adevĕrul*», 10 mai 1898; *Expoziţia oficială a artiştilor în viaţă*, în «*Constituţionalul*», 12 mai 1898.

[5] Br.(ănişteanu), *Expoziţia «Ileanei»*, în «*Adevrĕul*», 5 mart. 1898.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

manieră viguroasă de a nota cu spontaneitate impresiile a izbit îndeosebi pe contemporani. Ea determină de pildă pe cronicarul «*Epocii*» să-l considere pe Luchian drept un «artist bizar», «care cu o rară nepăsare sfidează prin linii nesigure, cînd aspre, cînd vagi, ajungînd, cu toată lipsa de desemn și de tehnică, să dea oarecari impresii» [1]. Un alt cronicar însă, jertfind prejudecăților academice, considera tablourile ca «niște adevărate mîzgălituri», exprimîndu-și convingerea că «o îngrămădire de straturi groase de coloare juxtapuse, oricît de semnificative ar voi să fie, totuși nu fac un tablou» [2]. Încă din 1894, N. Petrașcu îl socotise pe Luchian «un excentric, un virtuos al culoarei», supunîndu-și întreaga viziune impresiei fulgerătoare a ochiului [3]. Iar acum, peste patru ani, Léon Bachelin recunoscîndu-l ca «le plus génial incontestablement de nos artistes», insista asupra capacității sale de a-și păstra neatinsă individualitatea în tratarea oricărei teme și asupra unității stilului său pictural: «c'est d'une part, un faire large, une touche sommaire et sûre, un coup de brosse plein de verve, et, d'autre part, un sentiment très personnel de la nature, de la couleur et du motif à traiter». Analizînd pe larg operele expuse, remarca, cu toată realizarea izbutită a compozițiilor religioase, predilecția artistului pentru subiectele profane. În tratarea unora dintre acestea observa o notă decadentă, înrudită cu poezia lui Baudelaire și sugerată numai prin gama culorilor, armonizată perfect cu motivul. Într-un portret al actriței Ilca W. deosebea «les allures tapageuses d'une affiche artistique» dar nu mergea mai departe spre a accepta ca realizări și acele opere în care apărea evidentă lipsa unui interes psihologic, a unui interes deci de ordin extraartistic. Astfel de opere i se păreau «simples pochades», în care «le type est rendu pour ce qu'il est, sans autre intention que celle de l'effet colorique, de la pose saisie ou du pittoresque de rencontre». În tablourile cu flori, remarca «de douces symphonies de tons» și «allègres motifs coloriques». Iar în definirea personalității artistului dovedea un aprins entuziasm: «colorist înainte de toate, el e în tonalitățile sale rînd pe rînd delicat și languros ca cel din urmă decadent, viguros și robust ca un tașist spaniol. De la visul cel mai rafinat, el trece la realismul cel mai brutal, și aceasta totdeuna cu aceeași sinceritate care te cucerește». Dar socotea totuși că fără o cultivare atentă a gustului și a perseverenței în lucru, el riscă, pe drumul ales, exagerîndu-și propriile calități, să-și prăpădească talentul, risipindu-l în încercări neconcludente, fără a izbuti să realizeze «l'œuvre géniale qu'il nous promet et qu'il se doit à lui même» [4].

Asupra tuturor considerațiilor în jurul picturii lui Luchian revine cu observații critice destul de acute pictorul E. Grant. El se oprește îndelung, în primul rînd, asupra analizei unei opere despre care se vorbise cel mai mult, *Christ*, arătînd că mai toți cronicarii profitaseră de subiect, spre a da frîu liber considerațiilor literare și filozofice, străine de conținutul adevărat al operei. Tabloul mult dezbătut nu ne e cunoscut pînă acum decît dintr-o aproximativă reproducere liniară apărută în ziarul *Adĕvărul*: ea înfățișează, din față, un cap de bărbat, cu plete lungi, de o construcție viguroasă, fără nimic de divinitate convențională. Unii remarcaseră că pictorul a izbutit o operă originală într-un gen puțin cultivat la noi, realizînd un *Christ* național, fără reminiscențe germane sau italiene. Alții îl socotiseră un Christ rece și neiertător — un *dominus*, iar Bachelin relevase umanitatea operei, insistînd însă prea mult asupra unor subtilități psihologice, ce ieșeau din cadrul intențiilor artistului. E.Grant critică opera lui Luchian ca lipsită de adevăratul sens religios pe

---

[1] Matei Corbora, *Expoziția de artă a Societății Ileana*, în «*Epoca*», 19 martie 1898.
[2] Don Remi, *Expositiunea «Ileanei»*, II, în «*Revista literară*», 10 mai 1898, p. 215.
[3] N. Petrașcu, *Expoziția artiștilor romîni*, în «*Ateneul Romîn*», 15 iunie 1894, p. 466.
[4] L. Bachelin, *Exposition «Iliana»*, în «*L'Indépendance Roumaine*», 4 (16) mai 1898.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care-l impunea tema. În loc să realizeze o personificare ideală a milei și a dragostei creștinești, pictorul nu oferise decît imaginea «unui sărman nenorocit, cu ochii plecați, cu părul lins, încadrînd un obraz unsuros de muncitor obosit»; el nu reprezentase decît suferința oboselii reale, materiale, individuale, cu atîta vigoare, încît din opera sa nu se impunea decît modelul care îi stătuse în față, în carne și oase: «*salaborul*, de pe clădirile în construcție, purtînd tencuială sau cărămizi pe schele». Dar tocmai ceea ce părea lui Grant neajunsul de neiertat al operei, constituia măreția temperamentului artistic al lui Luchian: « Nici filozofia, nici poezia n-au preocupat pe artist în realizarea operei sale. Capul modelului l-a interesat și l-a pictat, și în timpul lucrului numai i-a venit ideea lui Christ. Cred că dl. Lukian, o dată ce a pus mîna pe pensulă, nu-și pierde timpul în a filozofa».

Analiza competentă, deși orientată greșit, pe care E. Grant o face picturii lui Luchian, ne lămurește perfect cît de revoluționară apăruse, prin originalitatea și sinceritatea ei, arta acestuia contemporanilor: un dispreț pentru desen, împins pînă la nepăsarea de a da loc credinței că artistul nu știe să deseneze ! Figuri care păcătuiesc printr-o construcție lipsită de orice anatomie ! O pictură de o nemăsurată îndrăzneală, un colorit care apare supus întîmplării, și care, depinzînd numai de prima lovitură de pensulă, dezvăluie o manieră violentă și dezordonată. Pictorul se descoperă în cele din urmă un categoric impresionist, respingînd orice compromis, dăruit cu totul temperamentului său, care e «un tempérament endiablé», așa cum mărturisește «la fougue diabolique» din numeroase opere ale sale. Totul pentru el constă în «impresii foarte rapide, foarte vagi și adesea foarte brutale, care enervează retina și întărîtă». Au pretins unii că-l imită pe Grigorescu, dar chiar dacă o face, el obține efecte cu totul contrarii: căci pe cînd Grigorescu farmecă, odihnește, invită la visare, Luchian obosește și te înfruntă. În acest sens, «drumul lui adevărat ar fi «Le bon bock» al lui Manet, în care desenul, culoarea și expresia sînt ultimul cuvînt al impresiei»[1].

Studiul critic plin de asprimi al lui Grant, grăitor pentru semnificația în actualitate a picturii lui Luchian, mai prezintă importanță pentru noi și prin descoperirea faptului că generația nouă de artiști își îndreptase ochii încă de atunci spre arta sa ca spre un model de urmat. Poate că nu e de negat primejdia semnalată de Grant, pe care imitația ei o prezenta atunci, de oarece stilul artistului nu era încă definit, decît prin virtualități și prin direcția căutărilor. E. Grant mai recunoaște marea dragoste a lui Luchian pentru artă, dragoste care îl făcea să nu se teamă de nici o critică. Nu sezisa însă că aceasta nu însemna decît urmărirea constantă a unor certitudini. Și un document mișcător, o scrisoare pe care pictorul, frînt de boală peste doi ani, o trimitea lui C. Mille, ne dezvăluie frămîntările sale profunde, căutările sale continue, în realizarea viziunii picturale pe care o simțise clarificîndu-se în spiritul său: «Un singur lucru mă întristează mai mult, și aceasta este că nu pot face pictura pe care am iubit-o atît de mult. Am lucrat o serie de ani, fără să fiu vreodată mulțumit de ce făceam, căutînd și încercînd în tot felul, și cînd învățasem și eu ceva, cînd găsisem o cărare mai descurcată, mai dreaptă, sufletul mi se umplea de bucurie, cînd mă gîndeam că voi ajunge la un rezultat, ori cît de mic ar fi fost... Cît am îndurat în acest interval, de cîte ori lucrînd nu uitam să mă duc la masă și mă pomeneam cu ceasurile cinci sau șase, istovit și pe pînză nimic. De cîte ori nu ieșeam din casă cu groaza în suflet, cînd după două săptămîni de lucru făceam o neghiobie»[2].

---

[1] E. Grant, *À propos de critique d'art*, în «*L'indépendance roumaine*», 9 (21) apr. 1898.

[2] Scrisoarea lui Luchian din 24 ianuarie 1902, din Spitalul Pantelimon, către C. Mille, publicată de B. Brănișteanu în «*Adevărul*», 2 iul. 1916.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Roadele «acestei zbuciumări», ale «acestor încercări», au constituit sensurile adevărate ale mişcării de artă independentă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Ele vor duce în secolul următor la marile creaţii ale lui Luchian în care pictura modernă romînească îşi va recunoaşte, cu orgoliu, obîrşia.

ЛУКИАН И ПЕРВЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ СВОБОДНОГО ИСКУССТВА

– ОЧЕРК ОБ АРТИСТИЧЕСКОМ ВКУСЕ К КОНЦУ XIX ВЕКА –

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Первым свободным румынским художником был Николае Григореску. Благодаря освобождению от академических форм, свободному и естественному вдохновению, его искусство стало примером для молодых поколений и, в первую очередь, для Стефана Лукиана, считавшего Григореску своим единственным учителем. Черпая из знаний Григореску, Лукиан также пользовался французским искусством второй половины XIX в. Находясь в Париже с 1891 по 1893 г., он посещает музеи и выставки, ловит в ателье Жульена отзвуки учения Гогэна, присутствует при расколе официального салона. Художником, притягивающим его больше всего, является Манэ, чье влияние ясно выражено в многочисленных картинах, написанных до 1900 г., и от которого он сумел усвоить принцип автономности видения и необходимости полной свободы в творчестве.

По возвращении на родину Лукиан вступает в модернистские кружки, которым покровительствовал поэт А. Мачедонски и А. Богдан-Питешти, прививающий вкус к новейшему искусству, поддерживающий и воодушевляющий художественное движение своим полемическим пылом. Вместе с ним и с художниками Артакино и Вермонтом он организует в 1896 г. — в знак протеста против злоупотреблений жюри официального салона — выставку свободных художников. Газетная критика провозглашает Лукиана настоящим современным художником, борцом с предрассудками академического искусства. В 1897 г. он основывает вместе с Богданом-Питешти и другими интеллигентами общество «Иляна», ставившее себе целью развитие вкуса к изящным искусствам. Здесь организуются доклады, как например, доклад Караджале или доклад приглашенного иностранца Ж. Пеладана, с которого Лукиан пишет портрет во время его пребывания в Бухаресте. Общество издает изящный художественный журнал «Иляна» с художественной хроникой, которую ведет Богдан-Питешти. В 1898 г. обществом открывается в полуофициальной обстановке Международная Художественная Выставка. Живопись Лукиана вызывает газетную полемику, показывающую мощный оригинальный характер его творчества. Его произведения выявляют истинный смысл движения за независимость в румынской искусстве, знаменуя вместе с тем начало современной румынской живописи.

LUCHIAN ET LES PREMIÈRES MANIFESTATIONS D'ART INDÉPENDANT

– ESSAI SUR LE GOÛT ARTISTIQUE À LA FIN DU XIXe SIÈCLE –

(RÉSUMÉ)

Le premier des artistes roumains indépendants fut Nicolas Grigoresco. Par son détachement des formes académiques, par son inspiration libre et naturelle, l'art de Grigoresco fut un exemple pour les jeunes générations et, en premier lieu, pour Ştefan Luchian, qui le considérait comme son unique maître. Aux enseignements de Grigoresco, Luchian ajoute ceux de l'art français de la seconde moitié du XIXe siècle. Entre 1891 et 1893, il visite à Paris musées et expositions, recueille, dans l'atelier de Julian, des échos de l'enseignements de Gauguin et assiste à la scission du Salon Officiel. L'artiste qui exerça la plus forte attraction sur Luchian fut Manet, dont l'influence est évidente dans nombre de ses œuvres,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

antérieures à 1900, et dont il acquit la compréhension du principe de l'autonomie de la vision et de la nécessité d'une pleine liberté de création.

De retour au pays, Luchian se mêle aux milieux modernistes patronnés par le poète Al. Macedonski et par Al. Bogdan-Piteşti qui répand le goût de l'art moderne et, par sa verve polémique, soutient et anime le mouvement artistique. Avec Bogdan-Piteşti et les peintres Artachino et Vermont, Luchian organise, en 1896, une exposition des peintres indépendants, en signe de protestation contre les abus du jury du Salon Officiel. La critique le proclame peintre moderne authentique, celui qui a renversé les préjugés de l'art académique. En 1897, avec Bogdan-Piteşti et d'autres intellectuels, Luchian fonde la société « Ileana », dont le but est d'éveiller le goût du public pour les beaux-arts. Des conférences sont organisées, comme celles de Caragiale et d'un visiteur étranger, J. Peladan, dont Luchian fait le portrait pendant son séjour à Bucarest. La société publie une élégante revue d'art, « Ileana », dont Bogdan-Piteşti signe la chronique artistique. En 1898, l'Exposition d'Art Internationale, organisée par les soins de cette société, s'ouvre dans une atmosphère semi-officielle. La peinture de Luchian soulève une polémique de presse, dont ressort le puissant caractère d'originalité de ses œuvres. Celles-ci constituent l'essence du mouvement d'indépendance de l'art roumain et sont, en même temps, à l'origine de la peinture roumaine moderne.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THEODOR PALLADY

(1871—1956)

de EUGEN SCHILERU

Theodor Pallady s-a născut la Iași, la 24 aprilie 1871, dintr-o familie care aparținea aristocrației moldovene.

Studiile liceale și le-a încheiat la București, la « Sf. Gheorghe », unde s-a împrietenit cu profesorul de desen, Fidelis Walch, pictor mediocru, dar poate primul care a intuit posibilitățile artistice ale adolescentului. La 16 ani îl întîlnim printre elevii Școlii de poduri și șosele din București pe care trebuie însă s-o părăsească, intrînd în conflict cu directorul, ocazie în care se afirmă două dintre permanențele personalității sale: independența spirituală și intransigența morală. În consecință, sfîrșitul anului 1887 îl va găsi la Dresda ca student la Politehnică. Paralel cu frecventarea acesteia, Theodor Pallady ia lecții cu Erwin Oehme, pictor academist de frumoasă formație profesională, vizitează asiduu sălile faimoasei « Pinacoteci » a Saxoniei și, întărindu-se în conștiința realei sale vocații, intră în tratative cu familia pentru a obține acel « nihil obstat » necesar întreruperii studiilor inginerești. Tînărul nu renunță la acestea dintr-o absență de vocație, ci doar pentru că vocația sa artistică era mai puternică. În fond avea să păstreze respect și dragoste pentru matematici, pentru spiritul de metodă, de rigoare, de precizie, de construcție și de transcendență care le este propriu.

O dată încuviințarea părintească primită, tînărul pleacă la Paris. De la finele lui 1889 și pînă în 1891 lucrează în atelierul lui Aman Jean. Primit la Școala de Belle Arte, urmează, timp de un an, cursul de desen după antici, după care trece în atelierul lui Gustave Moreau.

Printre cei 90 de elevi cîți avea acesta, se aflau atunci Matisse, poreclit « Doctorul », cu care Pallady avea să devină prieten, Marquet, poreclit « Esop », Rouault, elevul preferat și confidentul maestrului, Manguin, belgianul Evenopoel, post-impresionist de mari resurse pe care moartea avea să-l răpească de tînăr, Camoin, Guérin, Lehman, Jean Puy și alții care ulterior aveau să se afirme cu mai puțină strălucire: Simon Bussy, Desvallières, Martel, Milcendeau etc.

Istoria și critica de artă sînt astăzi unanime în aprecierea lui Gustave Moreau. Nu, acela despre care Théophile Gauthier scria: « Ochii publicului sînt ațintiți acum asupra lui și nu-l vor părăsi niciodată », iar Olivier Merson afirma că deschide « o eră nouă în pictură », nu a fost un mare artist. În compozițiile sale în care apăreau Pasiphae, Leda, Orfeu, Salomea și alte venerabile personaje și accesorii ale mitolo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

giei greco-romane sau creștine, redate cu meticulozitatea pedantă a anticarului pasionat de detaliul rar, găsit într-un unicat îndelung rîvnit, se citea cu limpezime acel romantism amurgind, pe cale de a se metamorfoza în simbolism și care, tocmai de aceea, mai păstra ecourile tardive ale prerafaeliștilor. Dar la bază se afla o meserie admirabil stăpînită și o materie prețioasă a cărei strălucire de gemă a înfruntat, nealterată, timpul.

Desigur, doar pentru ceea ce mărturiseau producțiile sale, Gustave Moreau putea fi apropiat de ceea ce era pe atunci în literatura simbolistă un Sâr Peladan, prietenul lui Al. Macedonski al nostru. Căci altfel, ca spirit, ca om care gîndea asupra artei și ca profesor, era la antipod, chiar la antipodul propriilor sale creații. Marquet a povestit că maestrul lui, în loc să se hrănească cu lecturile preferate ale prerafaeliștilor și ale simboliștilor, în loc să încerce a descifra arcanele «esoterismului» lui Dante sau colecțiile medievale de practici magice (*grimoires*), savura vaudeville-urile pătrunse de realism critic ale lui Labiche. Cît privește părerile despre artă profesate în fața elevilor, Georges Besson a subliniat cîteva dintre ele. Le reproducem pentru că ele se întretaie și se întîlnesc cu cele de mai tîrziu, nu numai ale lui Matisse, ci și ale lui Pallady: «Nu cred nici în ceea ce pipăi, nici în ceea ce văd, ci doar în ceea ce simt. Singur simțămîntul meu interior îmi pare veșnic și, incontestabil, sigur». Sau, ceva și mai aproape de Pallady: «Ce interesează natura în sine! Ea nu este pentru artist decît un prilej de a se exprima... Ar fi deplorabil ca această artă admirabilă să se afle redusă la traduceri fotografice sau la vulgare parafraze». Sînt ideile pe care le recunoaștem la cei mai de seamă elevi ai săi, aceia care aveau să formeze nucleul viitorilor *Fauves*.

Ca profesor, rareori pedagog mai liberal, mai apt să seziseze calitățile firești ale elevilor, să întrevadă lipsurile și tendințele ce le pot primejdui creația și să întreprindă, în consecință, un fel de pedagogie a compensațiilor: cei înclinați spre desen și stilizare să studieze experiența coloristică a venețienilor și flamando-olandezilor și invers.

Dușman al tiraniei profesionale care nu slujește decît ce e mai trecător și mai caduc, obișnuia să spună elevilor săi, care îl iubeau cu toții: «Ce căutați aici? Ieșiți în stradă, lucrați la voi acasă, pentru voi înșivă. Trimiteți-mă la plimbare, pe mine primul, dacă socotiți că așa e bine!».

Dragostea lui Pallady pentru dascălul său, spune Ionel Jianu, l-a determinat să aibă o atitudine mai rezervată, mai rece, față de Puvis de Chavannes cu care Gustave Moreau era certat și de care pictorul nostru era legat prin căsătoria principesei Maria Cantacuzino, sora bunicului său, cu marele decorator.

Ceea ce nu înseamnă însă că Theodor Pallady nu a știut să aprecieze multiplele calități ale artei cronicarului mural al vieții sfintei Geneviève, artă a cărei rigoare compozițională, simț al decorativului saturat de elemente intelectuale și noblețe a ritmului și mișcărilor, influențează și primele panouri decorative — unele prezente și în expoziția retrospectivă — ale pictorului Pallady. Dar, ca și unele dintre lecțiile lui Gustave Moreau, învățămintele conținute de lucrările lui Puvis de Chavannes nu aveau să fie aplicate de către Pallady mai înainte de a fi fost filtrate printr-o înțelegere modernă a picturii — născută din eforturile postimpresioniștilor, de la Cézanne încoace — și prin propria lui meditație: exigentă, lucidă, ascuțită.

Pallady rămîne în atelierul lui Gustave Moreau chiar și după moartea acestuia, survenită în anul 1897, continuînd să lucreze, mai întîi cu Aimé Morot, apoi cu Cormont, pînă în 1900, cînd părăsește Școala de Belle Arte.

În acești ani de formație, tînărul pictor frecventează cu asiduitate lumea muzeelor. Dintre titani, preferințele sale merg la început spre Leonardo da Vinci.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fostul student în inginerie recunoaşte în operele pictate, în desenele şi în însemnările lui Leonardo, manifestările înalte ale unui spirit metodic, ale aceluia care transformase deviza « hostinato rigore » într-un principiu de existenţă şi de gîndire. Oricare cercetător atent al vieţii şi al creaţiei lui Theodor Pallady sezisează cît de profund a înţeles acesta afirmaţia care formează cheia de boltă a concepţiei lui Leonardo despre pictură: « Pittura e cosa mentale ». Pallady nu înţelege propoziţia într-un

Autoportret (Muzeul de Artă al R.P.R.)

chip limitat, adică în sensul care, în procesul creaţiei artistice, pe parcursul închegării imaginilor, intervin, preponderente, elementele cerebrale. Nu, pentru Pallady, propoziţia aceasta cere mult mai mult. Ca şi pentru Leonardo, pentru pictorul nostru, imaginea cu adevărat artistică trebuie să transcendă prima treaptă a cunoaşterii pe care o constituie senzorialul şi să se adreseze spiritului uman. În ceea ce este aparent ea trebuie să surprindă esenţa, în ceea ce este trecător ceea ce este permanent, iar în fluctuant să arate arhitectonica şi legile lumii şi ale vieţii. Toate acestea duc astfel, pe nesimţite, spre un fel de matematizare care cere artistului un efort de esenţializare, de exactitate, de ascetică simplicitate şi de riguroasă construcţie. Pallady pleacă de la realitate şi succesivele transpoziţii ale acesteia îl duc spre o artă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ulei pe pînză lipită pe carton

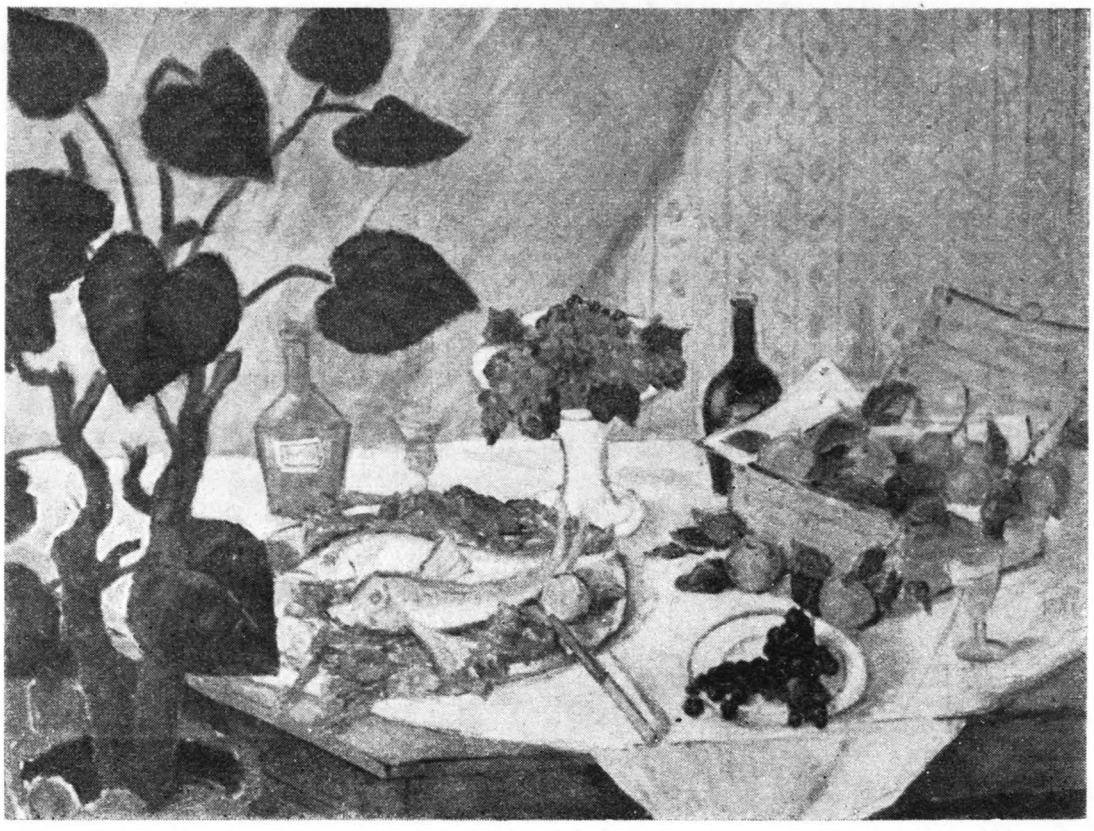
Chitară (Colecția dr. I. A. Siligeanu)

de echilibru, de puritate, de calm și de seninătate care nu ne apare niciodată ca în afara realului, ci, dimpotrivă, ca descoperindu-l pe acesta în structura lui intimă, sublimîndu-l, potențîndu-l și prelungindu-l la infinit. Moștenită de la Leonardo, precizată și nuanțată conform unei sensibilități moderne prin lecțiile conținute de opera lui Cézanne, există la Pallady o necontenită preocupare pentru compoziție, pentru construcție, pentru scheletele și ritmurile constructive a tot ceea ce reprezintă în pictura sa. Întreaga problemă a cromaticii, concepută ca o suită de raporturi subtile este gîndită, concomitent, ca o necesitate de structură, de construcție. Astfel arta lui Pallady, care a apărut multora ca rodul unui senzoriu cultivat și rafinat, ascunde de fapt un sistem și o metodă bine articulată și cu rădăcini adînci într-o linie de gîndire a picturii, în culmea căreia se află Leonardo. Că este așa au dovedit-o pînă și exagerările atît de specifice ale artistului nostru, cum ar fi de pildă indiferența pentru culoare pe care a afirmat-o uneori în convorbirile sale cu K. H. Zambaccian (« În convorbirile noastre estetice, Pallady se arată absolut în cultul său leonardesc (indiferența la culoare). Cîteodată îl găseam așa de satisfăcut de a fi putut rezolva într-o schiță o cadență mai fericită a liniilor,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sau o compoziție mai legată, mai echilibrată, încît se întreba, dacă mai era nevoie de culoare»).

În universul interior pe care Pallady îl exprimă în pînzele sale, totul se dezvoltă sub semnul unei admirabile consecvențe logice. Că este așa s-a putut vedea încă din anii săi de formație și anume din lecturile literare spre care s-a îndreptat. Biografii săi au citat ca preferințe pe Alfred de Vigny, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé și Villiers de L'Isle Adam. În poeziile primului, Pallady a iubit desigur înalta tensiune etică, stoicismul, pe scurt toate calitățile morale care de fapt lipsiseră, în viața cotidiană, poetului delator și informator al poliției vremii. În ultimul, pictorul a întîlnit acea expresie somptuară și aristocratică pe care o admirase și Matei Caragiale. Dar aceia care rămîn mai profund, mai structural legați de personalitatea artistului romîn și în care se continuă, pe planul creației literare, aceiași linie de gîndire, ei devenind astfel dispensatorii de învățăminte aplicabile în pictură, sînt Baudelaire și Mallarmé. Reducerea la esențial, exactitatea și proprietatea termenilor, potențarea puterii lor de sugestie, de evocare, prin plasarea într-un context bine chibzuit, adică bine legat, teoria corespondențelor și a sinesteziilor, iată tot ceea ce Pallady regăsea ca deosebit de familiar în creația acestor poeți. Căci, spre a da un singur exemplu, dacă în impresionism și postimpresionism pictura a devenit alegere, din numeroase raporturi tonale, a unei armonii, în poezia simbolistă cuvîntul își sporea valențele sugestive prin plasarea în context, raportului tonal corespunzîndu-i astfel raportul dintre cuvintele întregului. Poezia lui Baudelaire și Mallarmé l-a influențat pe Pallady și în ceea ce privește idealul său de frumusețe, registrul de senzații, sentimente și idei pe care a încercat să-l transpună, prin intermediul formelor și



ulei pe pînză

Natură statică cu pești (Muzeul de Artă al R.P.R.)

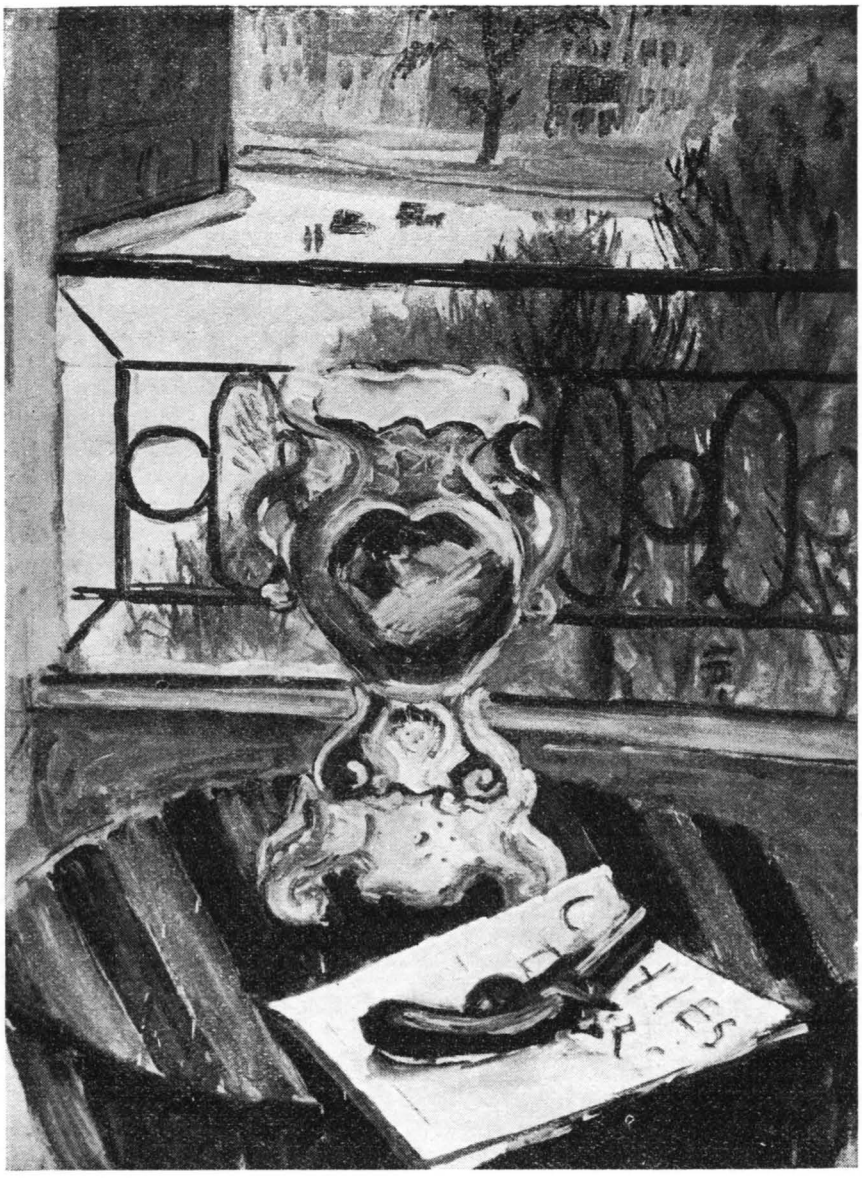
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Flori

culorilor. În anii săi de formație a existat astfel, între experiențele trăite pe diverse planuri, o perfectă continuitate.

În 1900 pictorul expune în cadrul pavilionului romînesc al Expoziției Universale din Paris compoziția *L'enfant prodigue*. În țară expune pentru prima oară la Ateneu, la 9 octombrie 1904, împreună cu N. Grant. Se reîntoarce în Romînia, în 1906, pentru a se căsători, apoi pleacă din nou la Paris unde, din 1912, e prezent, prin lucrări, la « Salonul Național al Artiștilor Francezi », fiind remarcat de Gustave Kahn și de alți critici de artă ai vremii. Prima expoziție personală o deschide în 1920 la « Nunès et Fiquet », catalogul fiind prefațat de Jean Royère. Apoi expozițiile se succed într-o cadență regulată: în 1925, una la Paris, la « Morin-Bénézit », prezentată de Aman Jean, alta la Ateneu, prefațată de Tudor Arghezi și salutată cu competent entuziasm de unanimitatea criticii noastre, în 1928, după o călătorie în Spania, unde îl studiază pe El Greco, acest titan al sintezelor plastice

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Un balcon

care reconstituie esența vieții spirituale, o expoziție la Eugène Blot, prezentată de Anna de Noailles, în 1929, o expoziție la București, la «Cartea Romînească» și, în sfîrșit, în 1933, 1935, 1937 și 1940 alte expoziții la Ateneu, fără să mai vorbim de participarea la cele colective, organizate în patrie sau, de către statul romîn, în străinătate. După eliberarea țării, Pallady este prezent cu portrete, peisaje și naturi moarte în mai toate expozițiile anuale de stat de arte plastice. În 1954 i s-a organizat în «Parcul de cultură și odihnă I. V. Stalin» prima expoziție retrospectivă. Selecția de atunci a fost depășită, ca amploare și ca putere reprezentativă, de cea care a format expoziția retrospectivă deschisă, la finele lui iunie 1956, în cadrul « Galeriei Naționale a Muzeului de Artă al R.P.R. », expoziție care a fost vizitată de un numeros public și în care oamenii noștri de artă au recunoscut prezența uneia dintre cele mai pure cristalizări ale geniului romînesc în plastică — tocmai de aceea, valoare internațională.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De altfel, încă din 1944, criticul de artă Ionel Jianu, într-o remarcabilă monografie, atrăgea atenția asupra unanimei și înaltei aprecieri de care s-a bucurat, în țara noastră, creația lui Pallady, din partea cunoscătorilor — pictori, sculptori, poeți, istorici și critici de artă. Similitudinea între comentarii scrise la date deosebite constituia pentru criticul menționat, o dovadă peremptorie a originalității profunde

Lalele roșii (Muzeul de Artă al R.P.R.*)*

a operei lui Pallady și a continuității căutărilor lui sistematice, a exigențelor și eforturilor sale. Definirea lor, pe baza pînzelor din expoziția retrospectivă, e de natură să contureze aportul său în pictura noastră.

Dacă meditația lui Theodor Pallady asupra picturii se îndreaptă spre aceea a lui Leonardo, nu este mai puțin adevărat că artistul romîn rămîne un modern și că meditația și sentimentele lui se exprimă într-o viziune și în forme plastice care, fără de apariția impresionismului și a tot ce a urmat imediat după acesta, ar fi fost de neconceput. Altfel spus, nu ne putem închipui pe Pallady în postura de zelator al unei picturi în sfumato, în clar obscur, ca pe un pictor capabil să respingă cuceririle

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

impresioniștilor în ceea ce privește culoarea și lumina. (De altfel la aceasta se și reduce asemănarea, sau, mai precis, apropierea lui de impresioniști. Pentru că în ceea ce privește problema formei, analiza culorii, tratarea ei, pensularea, Pallady se situează pe poziții adverse impresionismului, întreaga sa operă conținînd o critică a acestuia și artistul romîn trecînd astfel cu certitudine în tabăra postimpresioniștilor.)

Peisaj (Colecția Weinberg)

În centrul picturii moderne se află o autonomizare a viziunii artistice. Pictura modernă încetează de a mai fi un mijloc de reprezentare a realității, devenind o simplă prezentare de imagini, în general fără acțiune. În felul acesta ea se postulează ca o realitate paralelă cu viața, iar mesajul pe care-l conține rămîne, în general, pur retinian, nu se mai adresează totalității omului și își pierde capacitatea de a acționa transformator asupra conștiințelor. În aceasta rezidă de altfel limitele și rădăcinile crizei picturii moderne. Este foarte greu de afirmat că Pallady s-a raliat prin opera sa întru totul unei asemenea concepții. O analiză mai atentă a creației sale demonstrează că artistul nu vehiculează în pînzele sale doar un asemenea

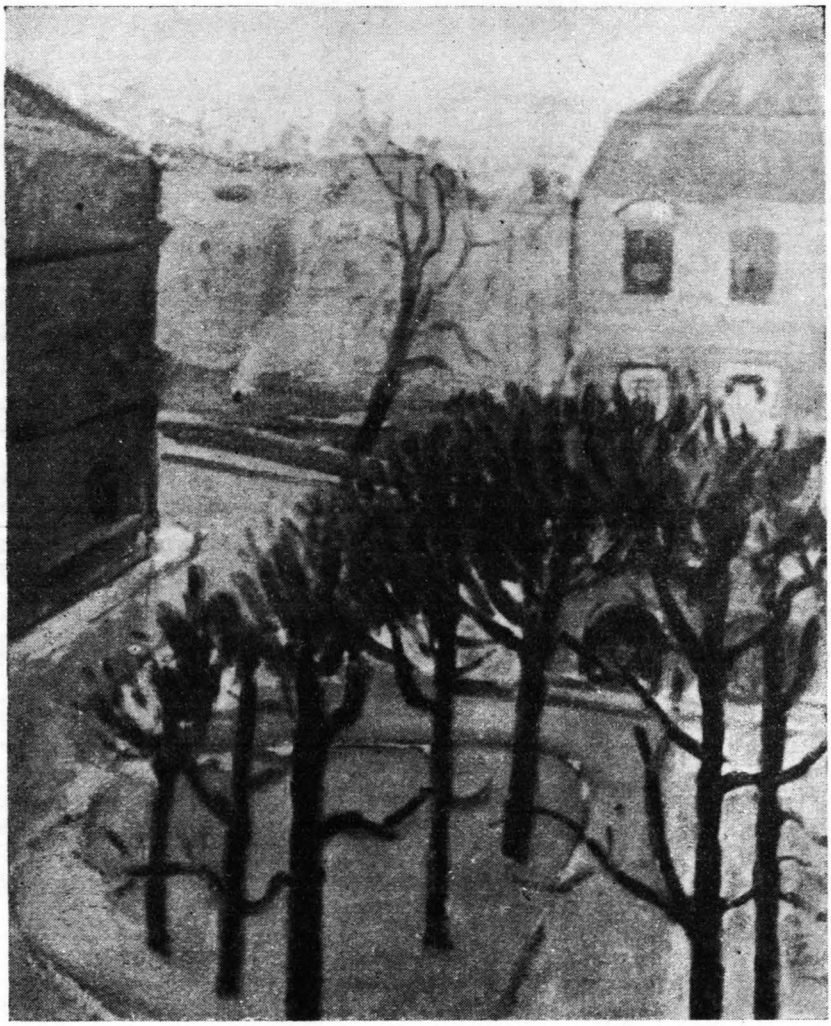
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mesaj optic. Desigur, el respinge academismul și naturalismul cu tot ceea ce implică ele: anecdotic, descriptivism, sentimentalism. Desigur, Pallady refuză să redea realitatea iluzorie a obiectului, dar, dacă la început ni se pare că el se mulțumește cu o simplă prezentare de imagini și cu înfățișarea simplei aparențe a lumii obiectelor și a ființelor, foarte repede ne dăm seama că imaginea, intențiile și soluțiile la care ajunge depășesc acest stadiu. Mai întîi, artistul nostru pleacă întotdeauna de la realitate și nu elaborează făcînd abstracție de aceasta. Între pînzele sale care sînt transpoziții succesive ale realului și acesta din urmă există numeroase întretăieri, coincidențe, puncte și moment de recuperare. Stadiul pur senzorial este necontenit depășit, pictura sa fiind infuzată de sentimente reținute, sobre, discrete, creînd atmosfere — așa cum reiese din privirea peisajelor, nudurilor și a naturilor moarte — și fiind saturată de valori intelectuale. În portrete, puțin preocupat de redarea adevărului fizic, respingînd descriptivismul și enumerarea statistică a accidentelor unei fizionomii, pictorul se dovedește totuși preocupat de găsirea unei construcții și a unei cromatici în stare să fixeze o biografie spirituală, figura umană nefiind pentru el, așa cum este pentru mulți moderni, un motiv, un pretext pentru construcții de forme și de culoare, pe scurt un simplu obiect care nu trăiește decît prin valorile lui geometrice sau cromatice. Unii critici au subliniat de asemenea că în pînzele în care apar nuduri în interior, privitorul întîlnește o atmosferă sensibilizată, prin intermediul căreia artistul sugerează starea de suflet a modelelor, schițînd cu discreție unele elemente din viața interioară a acestora. Că arta lui nu se oprește în senzorial, ci îl depășește, se vede de asemenea limpede din peisajele sale. Arhitecturi matematic articulate și transpoziții ale realității, ele nu devin, prin aceasta, mai puțin capabile de a surprinde spiritul locului, atmosfera lui specifică. Abstractor de chintesențe, Pallady operează totuși în funcție de realitatea obiectivă, fără să aplice unor colțuri de natură diverse, același grătar, același ecran, același fel de a vedea, unificator. Peisajele de la Bucium sau de la Bălcești se diferențiază de cele din Provence în care apare St. Victoire, munte care a devenit un adevărat element mitologic și academic al picturii moderne, sau de cele de pe malurile Senei. Iar diferențierea aceasta nu este numai de ordin constructiv, cromatic, decorativ etc., ci, înainte de toate, de un ordin care s-ar lega de sentimental. Același lucru se poate sezisa și privind naturile moarte realizate de pictor. Ele nu declanșează doar senzații vizuale. Disprețul pentru materie nu-l împiedică pe artist să ne sugereze sinestezii, senzații nu numai optice, ci totdeodată de spațiu, de gust, de răcoare etc. Diferențiindu-se total de flamando-olandezii veacului XVII, de spaniolii autori de naturi moarte din același veac sau de Chardin, Pallady se oprește la aparent, nu insistă în crearea iluziei obiectului, folosește surdine și frîne de amortizare și, cu toate acestea, izbutește acest lucru extraordinar al sunetelor, parfumurilor și florilor care se chiamă, se implică reciproc, își răspund. Și lucrurile nu se opresc aici la aceste sinestezii subtile. Fiecare natură moartă creată de Pallady e generatoare de îndelungi meditații asupra lumii obiectelor și a formelor și asupra perfecțiunii. Compoziția atît de stringent organizată, care se impune cu puterea necesității și cu evidența axiomei matematice, a postulatului geometric, punerea în pagină, felul în care obiectele își răspund și se alcătuiesc într-un ansamblu, unitar nu numai sub raportul cromatic, ci și sub acela al existenței lor logice, al scheletului lor constructiv, geometric, ne face să ne gîndim la perfecția formelor din geometrie și să reîntîlnim astfel idealurile și visurile artiștilor Renașterii în frunte cu Leonardo. Dar oare este Pallady un abstract? Da, în măsura în care acești artiști ai Renașterii pot fi numiți abstracți. Nu, în măsura în care geometria formelor, scheletul constructiv, nu știrbește individualitatea obiectelor dezvoltîndu-se în paguba lor, nu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le descărnează și nu le schematizează, scoțînd pictura din figurativ, așa cum se întîmplă în abstractismul modern.

Felul în care Pallady se diferențiază și se individualizează în ansamblul picturii moderne ar fi suficient pentru a ne face să înțelegem poziția lui față de impresioniști sau de artiști postimpresioniști ca Cézanne, Bonnard, Vuillard, Matisse sau



ulei pe pînză

Place Dauphine (Col. K. H. Zambaccian)

Marquet. Studiind aceste diferențieri vom putea contura cu mai multă precizie personalitatea pictorului nostru.

Din cele arătate pînă acum este evident că Pallady nu poate fi încadrat impresionismului, al cărui crez se reduce, în fond, la tratarea unui subiect pentru ton. Faptul că pictura este și pentru el stabilire de raporturi tonale nu este definitiv pentru a-l contura ca impresionist. Pallady se ridică mai sus. Prin preocuparea de compoziție, de construcție, de schelet constructiv, el se desprinde de impresioniști, tot așa cum se deosebește de aceștia prin tehnică, prin refuzul de a divide culoarea, de a recurge la amestecul optic. În întrebuințarea măiastră a negrului și a albului, Pallady depășește de asemenea cadrul cromaticii impresio-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

niste. Poate că numai Odilon Redon a mai avut, dar doar teoretic, o intuiție atît de ascuțită a folosirii acestor nonculori. « Negrul și albul sînt, ca să spunem așa, nonculori care, separînd culorile, îngăduie ochiului să se odihnească, să se

Autoportret

împrospăteze, mai cu seamă atunci cînd ar putea fi obosit de extrema lor varietate sau de extrema lor magnificență. După proporțiile în care sînt puse, după mediul în care sînt folosite, albul și negrul atenuează sau întăresc tonurile vecine. Cîteodată rolul albului într-un tablou sinistru este acela pe care îl joacă în orchestră o lovitură de tam-tam. Alte ori albul poate fi întrebuințat pentru a corecta tot ceea ce ar fi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fost prea brutal în continuitatea dintre două culori france, ca de pildă roșul și albastrul» (Odilon Redon). Dar Pallady depășește această înțelegere în care negrul și albul joacă rolul de amortizor. În unele dintre pînzele lui, mai cu seamă în naturile moarte, negrul ocupă un spațiu mai mare și îndeplinește funcția de centru, de echilibrare, vibrînd cu intensitatea modulată a unei adevărate culori locale. De asemenea, cercetătorul cromaticii lui Pallady este ispitit să afirme că acesta, ca și prietenul său Matisse, înclină să creadă «că însăși teoria complementarelor nu este absolută» și că «studiind tablourile unor pictori a căror cunoaștere a culorilor se sprijină pe instinct și pe sentiment, pe analogie constantă între senzațiile lor, s-ar putea preciza, în unele puncte, legile culorilor și s-ar putea împinge limitele teoriei culorilor așa cum este ea admisă astăzi» (Matisse).

Pallady se fixează mai curînd în postimpresionism — înainte de toate pentru acea înțelegere a formei, a compoziției și a construcției despre care am mai vorbit. În ceea ce privește spațiul, există în pictura lui, și mai cu seamă în peisaje, mai multe etape. În general se poate spune că ea mărturisește o viziune în suprafață, cu necontenite sugerări ale spațiului în adîncime. În unele peisaje, cum sînt cele din Moldova sau din Provence, spațiul este în general redus la două planuri, unul apropiat, altul îndepărtat. În altele, cum sînt cele de pe malul Senei, din Paris, sezisăm mai precizate efecte de suprafață, adică decorative, o mai accentuată extensie în suprafața a spațiului pictural. Este însă de precizat faptul că Pallady nu se cantonează niciodată în această viziune, ci oscilează, schimbă, nuanțează, adaptîndu-se unor necesități exterioare și interioare.

Între Cézanne și Pallady există mari diferențe, ceea ce însă nu înseamnă că pictorul nostru nu a sezisat unele dintre învățămintele marelui artist francez. Cînd Pallady nu accentuează compoziția în suprafață, el leagă planurile nu numai prin culoare, prin acordurile tonale, ci și prin raporturile pe care le stabilește între obiecte, între elementele colțului geografic respectiv, exact cum la Cézanne marea devine un raport între munți și sat, stabilind astfel și legătura între planurile în care se află aceste elemente ale naturii. Aceasta înseamnă că pînzele lui Pallady nu sînt numai compoziții rezultate din lumină, ci și compoziții de lucruri, adică de forme, acordurile tonale fiind necontenit întărite, organizate dinăuntru, susținute pe dedesupt de raporturile geometrice dintre obiecte. Prin aceasta Pallady se desparte din nou de impresioniști. Aceasta ne îndreptățește să nu-l putem asemăna cu artiști ca Bonnard și Vuillard, cum a făcut un critic romîn (K. H. Zambaccian). Desigur, dacă judecăm doar aspectul exterior, paleta, gama, Pallady este mai aproape de aceștia decît de «fauvi». Dar la Bonnard și Vuillard compoziția se desprinde aproape exclusiv din lumină și nu din forme, din lucruri, fără să mai vorbim de faptul că, în distribuirea culorii, prin pensulă, la acești pictori persistă unele ecouri întîrziate ale impresionismului, într-un fel de fragmentare și de vibrație pe care n-o întîlnim la Pallady. La acesta din urmă raporturile de culoare și distribuire a culorii devin o necesitate organică de structură. Pallady nu fragmentează prea mult culoarea, ci o întinde în suprafețe mai mari. Extensia în suprafață, care arată imaginile mai curînd detașate, decît în relief, necesită această separație a culorilor, cîteodată puternic marcată prin contur, pe care o găsim mai cu seamă în nudurile și naturile moarte ale lui Pallady. Arhitectura de mari efecte decorative a pînzelor sale, printr-o asemenea folosire a culorii, își sporește calitățile de echilibru, de calm și de puritate prin care impresionează pe privitor. Astfel efectele nu sînt pur decorative, ci nasc sentimente și reflecții.

Vibrația luminii la Pallady este la fel de calmă și de senină. Pictorul modulează în cadrul unei suprafețe de culoare și modulează prin stabilirea unor relații

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cantitativ și calitativ juste între toate suprafețele, în ansamblu. Astfel vibrația nu are acea fluturare și acel joc de o imperceptibilă disparitate, specifice impresionismului, ci modulația continuă, perfect gradată, odihnitoare. La rîndul ei, nuanțarea, modulația, este rezultatul sezisării celui mai armonios acord dintre un șir de acorduri posibile. Aici transpare din nou existența unei matematici, a spiritului matematic al artistului.

În general extensia compoziției în suprafață și separația culorilor au împins pe mulți la o serie de deformări ale liniei. Pallady caută să se ferească, pe cît poate, de asemenea deformări, printr-o îndelungă meditație asupra scheletului constructiv. Pentru un artist ca Pallady proporțiile, disproporțiile, deformările și abreviațiile nu sînt scop în sine, ci mijloace în vederea asigurării unității armonioase a ansamblului. În acest sens Pallady urăște mișcarea care deplasează liniile și strică puritatea ansamblului. Problemele expresiei și ale mișcării el le pune în funcție de acest fel de a înțelege compoziția și construcția. Nu ne putem încă ocupa de ele mai înainte de a lua act de cîteva dintre aspectele sub care se înfățișează problema culorii în pictura sa.

S-a observat la noi, pe bună dreptate, că, la început, pictura lui Pallady cunoaște o etapă a «cenușiului predominant» a «umbrelor insinuante, aeriene, atmosferizate, care nu însemnau pete de negru, ci gradații de mai puțină lumină» (Ionel Jianu). Această realitate incotestabilă care demonstrează că pictorul nu se adresa doar ochiului, ci tindea să închege atmosfere, a făcut loc, destul de repede, etapei dominată de raporturi de o claritate cristalină. Acest lucru s-a produs în momentul în care pictorul a izbutit să creeze o mare varietate de culori care simbolizează lumina și de culori care simbolizează umbra. A fost ca o trecere dintr-o cheie muzicală în alta, trecere care a păstrat linia melodică și chiar polifonia pe care o conținea atmosfera sensibilă și evocatoare din pînzele anterioare. Acest cîștig a coincis cu o mai puternică afirmare a credinței artistului în latura expresivă a culorii. Din acest punct de vedere teoretic Pallady este extrem de aproape de Matisse. Acesta declara: «Latura expresivă a culorilor mi se impune în chip pur instinctiv. Pentru a reda un peisaj autumnal nu voi incerca să-mi reamintesc ce tente convin acestui anotimp, ci mă voi inspira doar din senzația pe care mi-o procură toamna; puritatea înghețată a cerului de un albastru acid va exprima anotimpul la fel de bine ca și nuanța frunzișului. Însăși senzația mea poate varia: toamna poate fi blîndă și caldă, ca o prelungire a verii, sau, dimpotrivă, răcoroasă, cu un aer rece și copaci de un galben ca lămîia care dau o impresie de frig, vestind, de pe acuma, iarna».

Pe aceeași linie se situează și Pallady care, chiar într-o mai mare măsură decît Matisse, își decantează senzațiile, le epurează conform structurii sale intelectuale, înclinației sale mai meditative de cerebral tentat de exercițiul abstracției. Pallady aplică neîncetat în arta sa principiul pe care îl enunțase Braque «Iubesc regula care corectează emoția».

Dar, așa cum am mai spus, Pallady nu este doar un extraordinar inventator și matematician al culorii și al raporturilor cromatice, ci concomitent, și un desenator care se mișcă pe aceeași linie. Nudurile sale mărturisesc desigur o senzualitate sublimată, un farmec și o grație reală, evocînd atmosfere difuze, dar, pentru aceasta, nu mai puțin tenace. Și totuși ele sînt poate că înainte de toate familii de drepte, figuri geometrice de mare perfecțiune, ritmuri care izbutesc să condenseze o prezență umană. Și în acest sens Pallady se reîntîlnește din nou cu tot ceea ce afirma Matisse: «Voi condensa semnificația acestui trup, căutînd liniile lui esențiale... Pătrund, printre liniile figurii sale, pe acelea care traduc acel caracter de nobilă gravitate care persistă în orice ființă umană».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Construcția ansamblului înseamnă expresie a ansamblului. «Opera, mai spune Matisse, trebuie să poarte în ea însăși întreaga ei semnificație și să o impună spectatorului chiar mai înainte ca acesta să fi cunoscut subiectul». Și, ca și pentru Matisse, pentru Pallady «expresia, pentru mine, nu rezidă în pasiunea care va izbucni pe o figură sau care se va afirma printr-o mișcare violentă. Ea se află în întreaga dispunere a elementelor tabloului meu: locul pe care îl ocupă corpurile, vidurile care sînt în jurul lor, proporțiile, fiecare are partea lui». Poate că mai mult decît la Matisse, la Pallady compoziția atinge o armonie, o rigoare matematică și, în același timp, muzicală. Planurile, formele obiectelor, culorile lor, apar ca instrumentele într-o simfonie, se chiamă, își răspund, se susțin, se exaltă, într-un contrapunct de măiastră subtilitate. Fără să piardă specificul picturii, o pînză de Pallady invită la o contemplație în timp și prilejuiește astfel o acumulare de impresii, o totalizare de tip muzical.

Și totul se dezvoltă în acest timp sub semnul unei sobrietăți aproape ascetice, deosebit de vizibilă mai cu seamă în desen. Desenul nervos, ținut mai mult în drepte, al lui Pallady este mai constructiv decît cel al lui Matisse și deși evită curbele, volutele și arabescurile, rămîne melodic, de o muzicalitate virilă, în care poate că se întrevăd ecourile tîrzii ale artei bizantine. În acest fel de desen care incizează adînc sau doar efleurează, în ritmurile pe care le stabilește, în îndrăzneala care rămîne sobră, a culorii, în ritmurile și cadențele ei, în portativele cromatice pe care se mișcă, în arta lui Pallady răsună de asemenea nota folclorului nostru plastic.

Dar problema compoziției, a construcției și a expresiei determină totdeodată și un anumit fel de a înțelege mișcarea. Pallady evită acea analiză clasică a mișcării care ar fi de natură să tulbure armoniile. El se mulțumește să indice impulsul vital fundamental al formei plastice, prin acel ritm al liniilor atît de evident în nudurile lui și în ale sale naturi moarte. Felul în care indică mișcarea nu este detașat de profunda semnificație umană pe care se străduiește să o impună modelului sau ansamblului. Plecînd de la realitate, Pallady o transpune și o interpretează căutînd să sublinieze ceea ce este esențial în ea și fermecînd prin ineditul pe care-l descoperă, prin permanențele pe care le luminează, invită la meditație și la seninătate. Și fiindcă am scris acest termen de seninătate, trebuie să relevăm de asemenea discreția care a caracterizat procesul de creație al artistului, proces în care cîștigurile acumulate s-au ivit după dramatice căutări, după chinuitoare îndoieli, după repetate insatisfacții și negări despre care doar poate că unele dintre autoportrete mai spun cîte ceva. Căci în rest artistul și-a interzis ori ce confesiune, ori ce sentimentalism care ar fi putut să tulbure armonia formelor și să producă o pauză, o suspensie, în seninătatea pe care voia să o comunice privitorului prin intermediul unor imagini create în opera de artă, interzicîndu-și chiar și acel exhibiționism scuzabil pe care îl mai întîlnim chiar și la maeștri. Prin toate acestea, Pallady, posedat ca și Cézanne de voința de a picta, a manifestat o dorință implacabilă de a sluji cele mai înalte exigențe ale spiritului uman și prin creațiile sale a căutat să aprindă în om pasiunea perfecției și a absolutului, să-l ducă spre înălțimi și spre acea seninătate autentică, care este efect al depășirii. Nici cînd modalitate mai discretă, dar nici mai pură de a-și arăta respectul și dragostea pentru viață, pentru artă, pentru om.

În trecut italienii defineau pe artist prin virtuozitate și prin acel *il particolare suo*. Ca și Cézanne, Pallady este mai puțin un virtuos — ba chiar disprețuiește virtuozitatea cu care se împăunează academismul — strălucind însă printr-un *particolare suo* care îl trece în rîndul creatorilor autentici pe care i-a dat poporul nostru.

Parafrazînd versurile închinate de Aragon lui Matisse, putem spune și noi că marele Pallady, plătind luminii tributul ce i se cuvenea, a zugrăvit «nădejdea ochilor», mărturisind viitorului ce așteaptă de la el omul vremurilor noastre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ТЕОДОР ПАЛЛАДИ

(1871—1956)

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

После краткого жизнеописания, в котором особое внимание уделено формированию Т. Паллади, как художника, в годы, когда он учился в Париже, автор переходит к разбору главнейших черт, характеризующих внутренний мир художника. Логическая последовательность в развитии искусства Паллади идеала красоты, гаммы чувств и представлений, которые художник стремился воплотить при помощи форм и красок, указывают на полную непрерывность художественного опыта, почерпнутого художником в различных планах.

Трудно утверждать, что Паллади является художником, вполне примкнувшим к концепции отрыва художественных стремлений от действительности. В своем творчестве он передает не только свое значительное восприятие; между этим последним и его полотнами, последовательно отображающими действительность, существуют многочисленные точки пересечения и совпадения, точки и моменты восполнения одного другими. Он постоянно выходит за пределы стадии чисто внешних ощущений.

Паллади не может быть причислен к импрессионистам. Он отличается от них тем вниманием, которое он всегда уделял композиции и построению. Он скорее принадлежит течению, последовавшему за импрессионизмом, прежде всего, благодаря пониманию им формы, тщательности исполнения и столь характерному для него математическому духу. Как и Сезан, Паллади не обладает большой виртуозностью; однако он блещет тем «particulare suo», благодаря которому он занимает среди подлинных созидателей, место, отведенное ему румынским народом.

THEODOR PALLADY

(1871—1956)

(RÉSUMÉ)

Après une biographie succinte, dans laquelle il insiste sur la formation artistique de Th. Pallady pendant ses années d'étude à Paris, l'auteur de l'article analyse les « coordonnées » qui déterminent l'univers intérieur du peintre. La conséquence logique selon laquelle se développe, dans l'art de Pallady, son idéal de la beauté, le régistre des sentiments et des idées qu'il a tenté de transposer par l'intermédiaire des formes et des couleurs, témoignent de la parfaite continuité des expériences artistiques, vécues par l'artiste sur des plans divers.

Il est difficile d'affirmer que Pallady ait été un artiste pleinement rallié à la conception d'une vision artistique autonome. Dans sa création il ne se borna pas à transmettre un message optique; entre ses toiles — transpositions successives du réel — et le réel lui-même, on trouve nombre d'entrecroisements, de coïncidences, de points et de moments de récupération. L'étude purement sensorielle se trouve dépassée en permanence.

Pallady ne saurait être classé parmi les impressionistes, dont il diffère par le souci de la composition et de la construction. Il appartient plutôt au post-impressionnisme, notamment par le sens de la forme et de l'ordre, ainsi que par cet esprit mathématique qui lui est propre. Tel Cézanne, Pallady n'est pas avant tout un virtuose; par contre, il brille par un *particolare suo* qui le place au rang des créateurs authentiques qu'a produit notre peuple.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRUPA LUI MATEI MILLO LA CLUJ, ÎN 1870

de I. PERVAIN

Urmărind de aproape istoria turneelor întreprinse în Transilvania de trupele teatrale din Principate, reprezentațiile date de Matei Millo la Cluj interesează în aceeași măsură și trecutul relațiilor culturale romîno-maghiare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ambele aspecte ale problemei au ispitit în 1870 periodicele maghiare și romînești contemporane, iar la cîteva decenii după aceea, pe Ion Breazu, autorul unui studiu de sinteză despre *Matei Millo în Transilvania și Banat* (1870)[1]. I. Breazu a tratat problema în liniile ei mari, esențiale; noi o vom adînci și, din loc în loc, vom nuanța interpretarea materialului bibliografic, nuanțare impusă de unele informații neexplorate pînă acum.

După ce recoltase, în lunile mai și iunie, succese răsunătoare — la Brașov, Sibiu și Orăștie —, în 12 iulie dis-de-dimineață Millo porni către Cluj[2], unde nu poposise pînă atunci nici o trupă romînească, dintre cele care au trecut Carpații înainte de 1870 (Fany Tardini și Mihail Pascaly). Spre deosebire de Brașov și Sibiu, centre de veche cultură romînească, Clujul era orașul în jurul căruia gravita întreaga viață politică și intelectuală a maghiarimii ardelene. Faptul acesta, dar mai ales vrajba națională, cultivată cu mult zel de clasa stăpînitoare, iscaseră bănuiala că popasul la Cluj al unui ansamblu dramatic din Principate ar fi plin de riscuri. Ba unele ziare bucureștene au mers și mai departe, afirmînd că maghiarii vor «prigoni» trupa lui Millo și vor fi «neprietenoși» față de ea[3].

Gazeta «Magyar polgár»[4] și Millo însuși s-au grăbit să dezmintă aceste «prevestiri» tendențioase, răuvoitoare. Astfel, într-o convorbire cu un brașovean, Millo a declarat că va pleca și la Cluj, «unde, după cum ne spuse tot d-sa, este invitat nu numai de către familiile romînești de acolo, ci și de către cele ungurești, care doresc să vază una dată în viața lor reprezentațiuni romînești. Așa dară Millo,

---

[1] În *Fraților Alexandru și Ion Lăpădatu la împlinirea vîrstei de 60 de ani*, București, Imprimeria națională, 1936, p. 193—207. Studiul a fost retipărit în I. Breazu, *Literatura Transilvaniei. Studii, articole, conferințe*, București, Casa școalelor, 1944, p. 58—77.

[2] Vezi corespondența semnată *Un romîn*, «*Familia*», 1870, an. VI, nr. 28, p. 333, care sfîrșește cu următoarea urare: «D-zeu să-l poarte în pace în toate căile lui».

[3] Informația în «*Magyar polgár*», 17 iul. 1870, an. IV., nr. 83, p. 395.

[4] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

adevăratul Levasseur al romînilor, va juca și în Cluj»[1]. Invitat, prin urmare, de familiile romînești și maghiare, Millo și trupa sa descinseră în capitala de atunci a Transilvaniei în ziua de joi 14 iulie 1870[2].

La Cluj se construise, între 1803 și 1821, pe locul unde astăzi este «Casa universitarilor», clădirea impunătoare a Teatrului național maghiar[3]. Fondatorii sau, mai degrabă, urmașii lor conveniseră să rezerve noua scenă exclusiv pentru reprezentațiile date în limba maghiară, legămînt despre care s-a spus că teatrul clujean îl «avea ca dogmă»[4]. «Dogma» și reparațiile ce se făceau clădirii în vara anului 1870 n-au împiedicat, totuși, comitetul teatrelor să acorde lui Millo autorizația de a da trei, patru piese romînești, «după ce compania maghiară-și va fi finit reprezentațiunile sale»[5]. Cu toate acestea, cîțiva cîrcotași dornici de bucluc începură să îndruge vrute și nevrute. Între altele, ei susțineau morțiș că Fejérvári József, directorul teatrului, ar fi pretins ca Millo să-și împartă cîștigul cu el. Cîrcotașilor trebuia să li se ia apa de la moară. Sarcina a revenit ziarului «Kolozsvári közlöny» din care cităm: «Deși avem o trupă proprie, iar teatrul nu poate fi pus la dispoziția altor trupe, și deși erau în curs de executare mai multe reparații urgente, totuși comitul pe țară al teatrelor, în semn de simpatie și ospitalitate față de națiunea romînă, a găsit de cuviință să facă o excepție de la dispoziția în vigoare, să dispună întreruperea reparațiilor și să pună teatrul la îndemînă trupei romînești a lui Millo, pentru trei, patru reprezentații, în mod gratuit»[6].

Așteptate cu legitimă nerăbdare, spectacolele au început sîmbătă 16 iulie, cu *Lipitorile satelor*, a cărei temă e luată «din viața poporului moldovean» («a moldvai népéletböl merittet»[7]. Piesa fusese anunțată probabil prin afișe și pînă sîmbătă înainte de amiază se «zmulseră» toate biletele («már el voltak az összesjegyek kapkodva»[8]. «Ne bucurăm, scria un ziar local, că Millo și trupa sa nu se pot plînge împotriva ospitalității maghiare»[9]. «Federațiunea» atribuie interesul mare stîrnit de *Lipitorile satelor*, încă înainte de reprezentație, pe lîngă faima de care se bucura Millo, și unui «incident». Spicuim din gazetă: evreii din Cluj, «văzînd titulatura bucății, fanatizați apoi nu știu prin cine, au început încă vineri după prandiu, cînd bucata era degia publicată pentru sîmbătă, a face la comploturi, ca să împiedice oarecumva reprezentarea acestei bucăți»[10]. Fanatizații, spune mai departe corespondentul, s-au adresat poliției cu cererea de-a interzice spectacolul, dar «fură respinși». Păgubașii, împinși de curiozitate, au asistat și ei la reprezentarea piesei incriminate. Teatrul era supraaglomerat sau, cum se exprimă un spectator anonim, el a fost «atît de îndesit», încît asemenea lucru nu s-a mai văzut de la anul 1867, cu ocaziunea concertului ținut întru folosul «Asociațiunei transilvănene pentru literatura romînă și cultura poporului romîn»[11]. Majoritatea zdrobi-

---

[1] *Societatea d-lui Matei Millo*, «*Federațiunea*», 22/10 iun. 1870, an III, nr. 54—388, p. 212.

[2] «*Kolozsvári közlöny*», 17 iul. 1870, an. XV, nr. 82, p. 355.

[3] Vezi Hayer József, *A nemzeti Játékszin története*, vol. I, Budapesta, 1887, p. 509 și urm.

[4] «*Kolozsvári közlöny*», 21 iul. 1870, an. XV, nr. 85, p. 367 și Conferințele PEN-Clubului din Cluj, «*Boabe de grîu*», 1933, an. IV, nr. 12, p. 760.

[5] «*Federațiunea*», 8 iul. 26/iun. 1870, an. III, nr. 60—392, p. 237.

[6] «*Kolozsvári közlöny*», 21 iul. 1870, an. XV, nr. 85, p. 367. Textul din care am luat citatul a fost publicat și de «*Magyar polgár*», 22 iul, 1870, an. IV, nr. 85.

[7] *Ibidem*, 14 iulie 1870, nr. 82, p. 355.

[8] *Ibidem*, 17 iul. 1870, an. IV, nr 83, p. 395.

[9] *Ibidem*.

[10] X., *Teatru romîn în Cluj*, «*Federațiunea*», 12 iul./24 iun. 1870, an. III, nr. 67—399, p. 264.

[11] X., *op. cit.* Notița a fost scrisă «în fuga mare». Despre concert, vezi «*Familia*», 1867, an, III, p. 410 și G., *O seară în Cluj* (extras dintr-o epistolă privată), *op. cit.*, p. 433—434. Iată un pasaj din epistolă: «Pre la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toare a « privitorilor » o formau maghiarii localnici, cărora le-a plăcut și piesa, și jocul actorilor. De amîndouă s-au ocupat pe larg cronicile apărute în « Kolozsvári közslöny », « Magyar polgár », « Federațiunea » și « Familia ».

În general, cîteși patru menționează că opera lui V. Alecsandri s-a bucurat de un frumos succes, a trezit entuziasm și a dezlănțuit aplauze. De exemplu, cineva care iscălește *-a-*, provocat de Josef Vulcan, redactorul « Familiei », să trimită relatări asupra lui Millo la Cluj, scrie despre spectacolul din 16 iulie următoarele: « În deșert aș încerca să descriu entuziasmul ce d-l Millo și societatea sa a escitat în publicul privitoriu. De la prima ivire a lor pe scenă și pînă la terminarea piesei fură aplaudați de nenumărate ori cu entuziasm, și bucuria de a vedea odată un teatru romîn a stors lacrimile multora »[1]. Partea finală a citatului îi privea, fără îndoială, pe romîni, care porniseră tocmai în acești ani (1868—1870) o susținută campanie pentru înființarea unui teatru statornic în Transilvania. De altfel, însuși *-a-* își convertește observațiile despre Millo într-o pledoarie *pro domo*: « Cu această ocaziune s-a putut convinge orișicine despre importanța unui teatru național de dincoace de Carpați; s-a potut convinge oricine că teatrul este institutul cel mai eminente pentru dezvoltarea simțului național »[2].

Cronica apărută în « Magyar Polgár »[3], dintre toate cea mai întinsă și mai substanțială, evită generalitățile și superlativele, insistînd în schimb asupra jocului prestat de actori și făcînd o serie de aprecieri vrednice de reținut. În această direcție, ziarul subliniază dintru început că printre membrii ce compun trupa sînt forțe actoricești de seamă, în primul rînd Millo. Artist de mari resurse, capabil să intuiască esența personajelor și stăpînind un joc de scenă care vădește îndelungata sa « practică » în cariera de slujitor al Thaliei, Millo a realizat în rolul lui Moise o creație « excepțională ». Publicul, încîntat, l-a chemat de mai multe ori la rampă și l-a aplaudat frenetic. În afară de Millo, s-au mai remarcat Alexandrescu, prin jocul său « liniștit » și timbrul plăcut al vocii sale « bărbătești », d-șoara Senti, frumoasă și destul de talentată, și Nicolau, care și-a interpretat rolul cu multă originalitate. Slabi au fost Alexandrescu II, un căutător de efecte ieftine, doamna Alexandrescu, o actriță « rutinată », dar nu și foc de înzestrată, și doamna Nicolau care, lipsită de putere de creație, a jucat « monoton ». În încheiere, cronica scoate în evidență « căldura » cu care au fost cîntate cupletele din piesă, face rezerve asupra costumației[4], dar în același timp recunoaște că, judecat în ansamblu, spectacolul poate fi considerat « izbutit și suficient de dinamic ».

Deși măgulitoare, darea de seamă din « Magyar polgár » nu a mulțumit întru totul pe admiratorii romîni ai lui Millo, care au ținut să întregească unele afirmații ale ziarului maghiar, iar pe altele să le critice. Din acest punct de vedere, grăitoare sînt notațiile lui X, publicate în « Federațiunea »[5]. X, ocupîndu-se de distribuție, indică personajele principale din dramă și numele interpreților: Kir Jani Avdelas — Mincu, Jupînul Moise — Millo, Vîntură-țară — Nicolau, Ion Teslarul — Alexandrescu I, Catrina — d-na Nicolau, Gavril Sîrbul — Alexandrescu II,

---

7 ore, pre cînd era anunțat începutul concertului, vedeai publicul adunîndu-se la frumosul teatru maghiar, locul ținerii concertului, care, pre lîngă toată spațiozitatea sa, totuși nu pote cuprinde pre toți doritorii de a asista la această producțiune, încît mulți au trebuit să re'ntoarcă acasă, ne mai aflîndu-se nici un loc necuprins ».

[1] « *Familia* », 1870, an. VI, nr. 29, p. 345.

[2] *Ibidem*.

[3] 20 iul. 1870, an. IV, nr. 84, p. 398.

[4] Rezervele privesc portul popular. « *Magyar polgár* » este de părere că, în comparație cu costumele unora din actori, cele din regiunile Arad și Hațeg sînt mult mai frumoase.

[5] 31 iul. — 12 aug. 1870, an. III, nr. 75 — 407, p. 296 — 297.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Subprefectul — d-ra Senti. Dintre actorii înșirați, X îl ridică în slăvi pe Millo. El a jucat atît de bine, încît toți mărturisesc că în « teatrul stabil » din Cluj « asemenea nu s-a mai văzut », și subliniază inclinația pentru dramă a d-rei Senti, faptul că Mincu este « esercitat », străduința vizibilă a d-nei Nicolau de a se înfățișa ca o « actrice » de soi, cu toate că era « morboasă », precum și calitățile lui Nicolau, care, « prin statura sa robustă și vocea sa poternică, te face, în piese naționali, să-ți reprezinți în persoana sa pe romînul verde ca stegiarul ». În ceea ce privește pe Alexandrescu I și II, părerile lui X despre ei diferă de ale confratelui său de la « Magyar Polgár ». Acesta scrisese că Alexandrescu II a « năzuit . . . prea tare după efect ». Imputarea este nedreaptă, deoarece, ca și Mincu, Alexandrescu II e « foarte esercitat » și — pe deasupra — foarte zelos. Necorespunzător a fost însă Alexandrescu I, interpretul lui Ion Teslarul căci, « ca om carele-și prăpădise toată averea în cîrciumă, era prea bine îmbrăcat și prea rumen la față ».

Informațiile în legătură cu reprezentarea dramei *Lipitorile satelor* arată că trupa lui Millo putea conta la Cluj nu numai pe venituri întremătoare, ci și pe un succes moral sigur. În ce măsură s-au adeverit așteptările trezite de primul spectacol, vom vedea în continuare.

Am amintit că trupa a debutat în 16 iulie. Pentru a doua zi, Millo anunțase, printr-un afiș în două limbi [1], *Kera Nastasia sau mania pensiilor*, cîntecel comic de V. Alecsandri, *Cimpoierul* și comedia *Millo director sau mania posturilor* [2], tot de Alecsandri. Teatrul, asaltat cu o seară în urmă, a fost de astă dată mai puțin « îndesit ». Scăderea nu se datora romînilor, al căror număr sporise prin cei « veniți de departe să asiste la triumful limbei romîne pe scenă » [3], ci spectatorilor de alt neam. Dar entuziasmul a rămas același, a rămas « chiar atît de mare » ca sîmbătă, mulțumită îndeosebi lui Millo, jocului său sigur, spontaneității și uimitorului său talent. « Vechiul campion al scenei » nu și-a dezmințit faima nici în rolul Millo, director al teatrului național, nici în Corbu din *Cimpoierul* [4], nici în Kera Nastasia, în care, « dacă nu ceteai numele lui Millo în program, jurai, cum se zice pe romînește, cum că cel ce joacă este una femeie, și încă tocma acia ce se reprezenta » [5]. La terminarea spectacolului, ca să-l răsplătească, publicul l-a ovaționat, iar Millo, mișcat, a mulțumit « companiei » teatrale și maghiarimii din Cluj, pentru « primirea călduroasă și sprijinul » de care l-au învrednicit. Apoi, el a apelat la « privitori » să-l cinstească și mai departe cu prezența [6]. În 17 iulie, cînd se petrecea aceasta, Millo intenționa să dea încă două spectacole, dar pînă la urmă numărul lor s-a ridicat la patru. Înregistrăm mai jos data reprezentațiilor și piesele jucate:

20 iulie: *Kir Zuliaridi*, comedie într-un act de V. Alecsandri.
Paraclisierul sau *Florin și Florica*, operetă într-un act de V. Alecsandri.
Ciobanul romîn, cantonetă într-un act.

---

[1] Kovács J. semnalează că a descoperit afișul în biblioteca fostului liceu reformat din Cluj, vezi Conferințele PEN-Clubului, *loc. cit.*, p. 760.

[2] Kovács J. menționează în locul piesei *Millo director* comedia *Iorgu de la Sadagura*, fapt infirmat de cronicile din « *Magyar polgár* », « *Familia* », « *Kolozsvári közlöny* » și « *Federațiunea* ».

[3] « *Familia* », 1870, an. VI, nr. 29, p. 345.

[4] Millo a înfățișat pe « romînul verde și original în toate mișcările sale ». « *Federațiunea* », 12 aug. — 31 iul. 1870, an. III, nr. 75—104, p. 296.

[5] *Ibidem*. De laude s-au mai împărtășit: Alexandrescu II, căpitan de dorobanți în « *Cimpoierul* », Mincu, interpretul lui Ciupici; d-ra Constantinescu, care a jucat pe Lina și Nicolau, în Nenea Naie Ciupici, Lina și Nenea Naie sînt personaje din *Millo director*.

[6] « *Kolozsvári közlöny* », 19 iul. 1870, an. XV, nr. 84, p. 363. Vezi și « *Magyar polgár,* » 1870, an. IV, 20 iul., nr. 84, p. 398.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

23 iulie: *Prăpăstiile Bucureştilor*, comedie în 5 acte, cu cîntece, de M. Millo;
24 iulie: *Paraponisitul*, cîntecel de V. Alecsandri.
Pricopsiţii, comedie-vodevil într-un act de S. Michăilescu.
Muza de la Burdujeni de C. Negruzzi [1].
25 iulie: *Jianu, căpitan de haiduci*, dramă naţională în 4 acte şi 6 tablouri, de M. Millo [2].

Repertoriul citat a prilejuit noi comentarii, făcute însă numai de romîni, în «Familia» şi în «Federaţiunea». Ambele foi stăruie asupra deficienţelor unora din piese (de exemplu, asupra celor reprezentate în 20 iulie, despre care spun că sînt «prea locale» şi încărcate cu expresii neînţelese dincoace de Carpaţi [3] şi notează grijuliu numele interpreţilor [4], dintre care pe unii îi critică domol, iar pe alţii îi laudă fără cumpăt. Cele mai numeroase ofrande i se aduc şi acum lui Millo. Transcriem: «Din toate ne-am convins că atît a progresat în arta teatrală, încît nu numai că străbate în anima şi sensul rolului ce-l joacă, nu numai că pricepe toate însuşirile persoanei ce are de a reprezenta, şi nu numai că ştie să afle întregitatea persoanei aşa cum a creatu-o (sic) autorul bucăţii teatrale, ci ştie să-şi însuşească sieşi toată personalitatea creată prin autor, şi ştie străforma persoana sa proprie în persoana autorului, reprezentîndu-o pre aceasta spectatorilor în toată întregitatea ei. Şi tocmai în aceasta jace arta teoretică şi practică a unui actor» [5]. Expresia este căznită, semn al unui contact elementar cu terminologia cronicii dramatice, însă printre aceste uscături de stil îşi ieşesc flacăra, entuziasmul şi mîndria că Millo şi trupa sa au repurtat «pentru noi una victorie înaintea străinilor». Cu prilejul ultimei reprezentaţii, cea din 25 iulie, sentimentul acesta de mîndrie s-a manifestat zgomotos, prin aplauze nestăpînite şi «inundarea Margaretei Alexandrescu şi a lui Millo cu «cunune şi buchete de flori, legate cu panglice în culori naţiunali». De asemenea, a doua zi, în semn de recunoştinţă, «Societatea de lectură romînă» din Cluj l-a ales pe Millo membru de onoare al societăţii, înmînîndu-i «una diplomă pompoasă» [6], iar în seara aceleiaşi zile s-a dat un banchet. Banchetul, la care au luat parte vreo 60 de persoane, a ţinut pe invitaţi «laolaltă, în gratulări, convorbiri şi petreceri amicali», pînă după miezul nopţii, cînd localnicii s-au despărţit de Millo şi de trupă cu inima strînsă [7].

Trupa a plecat din Cluj, însoţită de regrete şi urări, în 27 iulie, îndreptîndu-se, prin Oradea, spre Arad.

Făcînd bilanţul celor aproape două săptămîni petrecute de actorii bucureşteni la Cluj (14—27 iulie) gazetele romîneşti ciscarpatine s-au simţit datoare să constate,

---

[1] Pentru 24 iulie fuseseră anunţate piesele *Boieri şi ţărani* (este vorba, credem, de *Boierul supt masca de ţăran*, de M. Millo) şi *Paraponisitul*. Îmbolnăvindu-se însă cîntăreţul Alexandrescu, *Boieri şi ţărani* a fost înlocuită cu *Pricopsiţii* şi *Muza de la Burdujeni*, vezi «*Federaţiunea*», 31 iul. — 12 aug. 1870, an. III, nr. 75—407, p. 296.

[2] Am reconstituit repertoriul pe baza informaţiilor din «*Federaţiunea*», 1870, an. III, nr. 67—399, p. 264 şi nr. 75—407, p. 296-297 şi «*Familia*», 1870, an. VI, nr. 29, p.345—346. Pentru *Prăpăstiile Bucureştiului* şi *Boierul supt masca de ţăran* (nota 1, p. 7). Vezi Mihai Florea, *Manuscrise inedite ale lui Matei Millo*, «*Studii şi cercetări de istoria artei*», 1955, an. II, nr. 1—2, p. 350—355.

[3] «*Familia*», 1870, an. VI, nr. 29, p. 346.

[4] In Kir Zuliaridi, de exemplu, Eliescu a interpretat pe Papă-Lapte, Margareta Alexandrescu pe Afrodita iar d-ra Ionescu pe Mândica; în Paraclisierul au jucat, între alţii. Millo (Colivescu), Alexandrescu II (Florin) şi Margareta Alexandrescu (Florica); în Jianu, căpitan de haiduci, întîlnim alături de Mincu, d-ra Senti, Nicolau, Frosa Ionescu şi soţii Alexandrescu, pe o d-ră Constantinescu, al doisprezecelea nume cunoscut nouă din trupa lui Millo.

[5] «*Federaţiunea*», 12 aug.—31 iul. 1870, an. III, nr. 75—407, p. 296.

[6] *Ibidem*, 12 aug.—31 iul. 1870, an. III, nr. 75—407, p. 297.

[7] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în interesul adevărului, că publicul maghiar «a cercetat reprezentațiunile teatrale romîne preste așteptare bine și cumcă comisiunea teatrală s-a portat față cu d-l Millo și trupa sa cu toată prevenirea, așa cît d-l Millo se văzu motivat de pre scenă a mulțumi și publicului magiar, pentru îmbrățișarea călduroasă de care s-a împărtășit, lăudîndu-le cavalerismul magiar»[1]. Tot de dragul adevărului, aceleași gazete accentuează că romînii din Cluj, «cu prea mică escepțiune», au asistat, — cu mic cu mare, — la spectacole, dar că cei din orașele învecinate, de exemplu din Turda și Gherla, au fost mai puțin «diligenți»[2]. Încă nu îndeajuns de formați, pentru a putea aprecia după cuviință rostul educativ și estetic al artei dramatice, romînii s-au priceput totuși să fructifice, în 1870 și-n anii următori, anumite învățături ocazionate de popasul lui Millo la Cluj. În ordinea aceasta, ilustrativă este înjghebarea, în vechea capitală a Transilvaniei, a unei trupe de diletanți, alcătuită în bună parte din elevi ce-și procopseau mintea în mohorîtul gimnaziu al «părinților piariști». V. Podoabă, care a vorbit de activitatea inimoșilor gimnaziști, a arătat că «societatea teatrală a lui Millo a dat impuls... societății diletanților romîni din Cluj de a o imita și a ieși și dînsa dintre murii caselor preoțești... și a cutreiera multe locuri de frunte în Transilvania, deșteptînd astfel simțămîntul național în toate clasele poporului romîn»[3].

Pentru că și impulsul, și peregrinările la care se raportează V. Podoabă se leagă de numele lui Millo și pentru că «societatea diletanților» a jucat un rol oarecare în dezvoltarea mișcării noastre teatrale de după 1870, ele merită să fie cercetate într-un studiu aparte.

ТРУППА МАТЕЙ МИЛЛО В КЛУЖЕ В 1870 ГОДУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Гастрольные выступления труппы Матей Милло в июле 1870 г. в Клуже прослежены с двойной точки зрения — румыно-мадьярских культурных отношений в прошлом и успехов театральных трупп, выезжающих из румынских княжеств на гастроли за Карпаты.

Статья посвящена встрече, устроенной Милло клужской публикой, репертуару и комментариям местной мадьярской и румынской прессы по поводу этих представлений. Вместе с тем вкратце упоминается стимулирующее действие этой гастроли великого Милло на трансильванские театральные почины на румынском языке.

LA TROUPE DE MATEI MILLO À CLUJ, EN 1870

(RÉSUMÉ)

La tournée de la troupe de Matei Millo à Cluj, en juillet 1870, est étudiée au double point de vue des relations culturelles roumano-hongroises par le passé et du sort des troupes théâtrales des Principautés, en tournée au delà des Carpates.

Le présent article traite de l'accueil fait à Millo par le public de Cluj, des pièces du répertoire jouées à cette occasion et des commentaires de la presse locale, hongroise et roumaine, sur ces spectacles.

L'auteur y indique encore brièvement l'effet stimulant de cette tournée du grand Millo sur les initiatives de théâtre en langue roumaine, en Transylvanie.

---

[1] «*Federațiunea*», 12 aug.—31 iul. 1870, an. III, nr. 75—407, p. 297.

[2] *Ibidem*.

[3] *Prima societate teatrală romînă ambulantă din Transilvania*, în *Anuarul IV al Societății pentru crearea unui fond de teatru romîn pe anul 1900—1901*, Brașov, Tip. A. Mureșanu, 1901, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ION C. BACALBAŞA ŞI TEATRUL

de ANCA COSTA-FORU

Ion (Iancu) C. Bacalbaşa, frate cu Constantin şi cu Anton (Toni), toţi trei publicişti, colaboratori la «*Adevĕrul*», fondat de Alexandru Beldiman la Iaşi în 1882 şi la Bucureşti în 1888, depune în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea o bogată activitate de critic dramatic, semnînd săptămînal rubrica «cronica teatrală», deţinută în acest ziar înaintea lui de Grigore Ventura, iar după 1900 de Emil Fagure.

Scrisul celor trei fraţi, fie că e vorba de studiile de istoria romînilor ale lui Constantin, de pamfletele sau de literatura antimilitaristă ale lui Toni sau încă de criticile teatrale ale lui Iancu, se caracterizează prin acelaşi spirit socialist care uneşte în preocupări pe militanţii vechii mişcări muncitoreşti din epoca «Drepturile omului», «Democraţia socială» şi care explică colaborarea lor consecventă la redacţia unui ziar de opoziţie, antidinastic[1] ca «*Adevĕrul*», în această perioadă.

Problemele teatrului romînesc i-au preocupat, nu în egală măsură însă, şi pe Constantin, autor al unei piese, *Petecul lui Berechet*, reprezentată la Bucureşti la Teatrul Naţional în stagiunea 1888—1889, sub directoratul lui I. L. Caragiale, şi pe Anton, care, în 1894, sub titlul *Teatrul Naţional*, publică în «*Adevĕrul*»[2] un articol vehement împotriva direcţiei şi comitetului Teatrului Naţional (Gr. Cantacuzino, C. Stăncescu, Sterian etc.) care înţeleg să folosească pentru solemnitatea deschiderii stagiunii o piesă nepermis de slabă, un «scandal literar»: *În preajma tronului* de Em. Antonescu, apologie a monarhiei şi conservatorismului, dedicată doamnei Catargi, soţia premierului.

Ion, Anton şi Constantin Bacalbaşa sînt autorii unei reviste teatrale: «*Pardon*», plină de aluzii politice şi atît de defavorabilă regimului încît compromitea prestigiul guvernului. De altfel, îndrăzneala autorilor a avut drept consecinţă oprirea reprezentării revistei printr-o decizie dată de Petre Grădişteanu, la data aceea în fruntea direcţiei generale a teatrelor; după cum se exprimă Constantin Bacalbaşa, această direcţie generală reprezenta «ceva monstruos: monopolul statului în materie de artă dramatică»[3].

---

[1] Pe lîngă numeroasele articole împotriva lui Carol I şi a familiei regale (*Regele Păcală*, *Lăcomia regală*, *10 Mai, zi de doliu pentru neamul romînesc* ... etc.), se poate spune că însăşi deviza adoptată, cuvintele lui V. Alecsandri: «să te fereşci romîne! de cuiu străin în casă», vizează tot dinastia străină.

[2] Anton Bacalbaşa, *Teatrul Naţional*, «*Adevĕrul*», 9 oct. 1894.

[3] Const. C. Bacalbaşa, *D-nul Petrache Grădişteanu*, în «*Adevĕrul*», 14 mart. 1899.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cel care păstrează pentru teatru o pasiune deosebită, pe care o ilustrează în primul rînd constanța campaniei pentru formarea repertoriului din piese originale romînești, dusă printr-un mare număr de cronici dramatice ca și prin toată activitatea desfășurată în calitatea de director al Teatrului Național (1911—1912), este Ion C. Bacalbașa.

« Pentru popor manifestările străine nu pot avea valoarea celor originale pentru că ele nu însemnează nimic la gloria lui »[1].

Prima îndatorire a teatrului — instituție artistică și culturală și nu local de distracție, prăvălie de mărunțișuri[2] — este, după Bacalbașa, formarea și încurajarea unei literaturi dramatice originale. De aceea se ridică el cu vehemență împotriva situației în care se găsește la vremea lui, Teatrul Național din București, unde piesele romînești sînt înlocuite cu traduceri proaste și rău alese, îndeobște farse pornografice, triviale, melodrame ridicole, « piese care excită patimile josnice, instinctele animalice »[3].

Criteriul alegerii pieselor, cu totul străin de rostul artei teatrale, reprezintă în fapt apărarea intereselor cîtorva favoriți fără talent ori urmărirea succesului de casă, invocat de multe ori în mod arbitrar, pentru că, arată Bacalbașa, distribuindu-se toate piesele originale la sfîrșitul stagiunii, în zilele rele pentru teatru, se făcea parcă dinadins ca aceste piese să nu facă rețete.

Fără o literatură dramatică originală nu poate fi concepută existența unui teatru național; și asigurarea existenței acestui teatru național este o chestiune de patriotism, manifestările patriotice nefiind doar exclusiv de domeniul politicii militante și al avocaturii, cum se exprimă Bacalbașa ironic[4] la adresa ostentației demagogice caracteristice vieții politice de la sfîrșitul secolului trecut, ci și de domeniul problemelor de cultură.

Și, devenit foarte aprig prin profesia sa de critic dramatic, Bacalbașa consemnează în nenumărate rînduri înstrăinarea, indiferența totală față de producția originală, disprețul păturii conducătoare, care se laudă a fi « elita » țării. « Ce-i dă dreptul protipendadei să fie atît de dificilă în materie de artă, ea care în această țară nu are trecut istoric, n-a produs nici scriitori și nici artiști mari »?

« Indiferența aceasta dovedește că clasa conducătoare este incapabilă să înțeleagă interesele superioare ale acestei țări și nu se simte datoare să facă nici cel mai mic sacrificiu pentru a înălța țara în fruntea căreia se găsește și de la care trage cu prisos mijloacele pentru a duce viața cea mai înlesnită.

Toate încercările de a se înălța pe pămîntul acestei țări o artă originală, care să reprezinte geniul și aspirațiunile acestui popor, au fost înăbușite de indiferența claselor stăpînitoare »[5].

Dezvoltarea teatrului romînesc are deci de luptat cu pretențiile acelei clase care, după cum se exprimă un cronicar al vremii[6], « fiind poleită, își închipuie că e turnată din aur ». Goliciunea, lipsa de păreri proprii — moda fiind singurul criteriu de judecată —, cosmopolitismul snob al protipendadei, sînt cauza inundării scenei romînești cu producții dramatice slabe, triviale, dar de proveniență apuseană, franceză de cele mai dese ori, ele sînt cauza regimului preferențial acordat trupelor de teatru străine. « Ei, ce voiți? Sînt spuse în franțuzește și pentru elita noastră

---

[1] I. C. Bacalbașa, *Agitațiile de la teatru*, în « *Adevărul* », 13 ian. 1898.

[2] *Idem*, *Artă sau negustorie?* în « *Adevărul* », 28 ian. 1899.

[3] *Idem*, *Agitațiile de la teatru*, în « *Adevărul* », 13 ian. 1898.

[4] *Idem*, *Cronica teatrală—Piesele originale* « *Casta-Diva* » — « *Adevărul* », 3 febr. 1899.

[5] *Idem*, *Teatrul romînesc*, « *Adevărul* », 27 febr. 1898.

[6] Memphis, poate fi eventual tot Ion Bacalbașa, « *Teatrul romîn* », « *Adevărul* », 29 dec. 1895.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pornografia franțuzească e mai puțin trivială decît limba aleasă a lui Alecsandri, pentru că limba lui Alecsandri e limba romînească»[1].

Conformîndu-se acestei situații, direcția Teatrului Național din București de pildă (director Stăncescu) admite reprezentarea celor mai neserioase texte dramatice ca *Doctorul Satan*, *Pușculița*, *Champignol*, *Noblețea veche și noblețea nouă*, *Dama de caro*, *Fetele de la pension* etc., toate traduceri și localizări, care aduc în scenă o lume necunoscută, fără vreo corespondență cu condițiile de viață și interesele publicului romînesc. Și Bacalbașa nu menajează nici o susceptibilitate cînd e vorba să lovească în cei care încurajează asemenea producții și condamnă fără cruțare pe Nottara, unul din primii artiști ai țării, atunci cînd acesta localizează piesa *Fiori de iubire*[2].

Gravitatea montării de piese de scandal, de piese de bîlci, ca de pildă *Ocolul pămîntului în 80 de zile*, în care se recurge la efecte grosolane de panoramă și care provoacă în presă o sinceră și întemeiată indignare[3], constă în consecințele sale nefaste asupra gustului public, pe care îl falsifică, asupra jocului actorilor, pe care îl denaturează.

Repertoriul rămîne factorul hotărîtor în îndeplinirea misiunii, proprie teatrului, de culturalizare a poporului. Fără ca Bacalbașa să excludă cu totul traducerile din repertoriu, ba dimpotrivă considerîndu-le utile și oportune atunci cînd sînt alese cu discernămînt și artistic realizate din punct de vedere literar, trebuie spus că fiecare articol despre teatru pe care-l semnează este în esență o chemare la luptă pentru impunerea creației originale. Încrederea nestrămutată în posibilitățile literaturii dramatice naționale, care, notează criticul, a produs pînă acum piese ca *Răzvan și Vidra*, *O scrisoare pierdută*, *Fîntîna Blanduziei*, *O noapte furtunoasă*, — «care literatură străină s-ar rușina cu aceste opere?»[4] — este trăsătura cea mai caracteristică scrisului ca și activității de mai tîrziu ca director a lui Ion C. Bacalbașa.

Prima armă împotriva localizărilor este încurajarea producției proprii, formarea repertoriului original; consecvența manifestată pe această linie conferă bătăiosului critic un optimism în virtutea căruia întrevede ziua cînd teatrul nostru se va putea lipsi de piese ușuratice.

Deși pornește de la ideea că trebuie neapărat sprijinită dezvoltarea dramaturgiei originale, totuși Bacalbașa nu acceptă orice producție romînească, indiferent de conținut; în analiza textului dramatic care însoțește mai întotdeauna critica spectacolului, el dovedește multă luciditate și, în pretențiile sale, preciziune. Dacă salută ca o lucrare de valoare piesa «*Casta-Diva*», de H. G. Lecca[5], în schimb depistează cu pricepere inspirația directă din *Une idylle tragique* de Paul Bourget în piesa aceluiași Lecca: *Amor și prietenie*, care face ca această lucrare să nu poată fi considerată originală[6]. De asemenea, deși e vorba de piesa unui tînăr debutant Burlănescu-Alin, Bacalbașa nu înțelege să treacă sub tăcere latura de farsă, tehnica de vodevil, lipsa de logică în înlănțuirea scenelor, lungimile inutile ale comediei *Două cumetre*[7]. Aceeași corectă obiectivitate și în judecarea primelor încercări dramatice ale lui Radu D. Rosetti: *Pățania lui Dumitrache*, și *O lecție*[8]. O dată

[1] Ion C. Bacalbașa, *Teatrul Romînesc*, «*Adevărul*», 27 febr. 1898.

[2] *Idem*, *Necinstiții — Fiori de iubire*, «*Adevărul*», 5 mart. 1898.

[3] *Idem*, Cronica teatrală «*Ocolul pămîntului*», «*Adevărul*», 10 mart. 1899 și Tel (leor), *De la teatru*, «*Lupta*», 28 febr. 1893.

[4] *Idem*, *Cronica teatrală*, *Teatrul romînesc*, «*Adevărul*», 6 ian. 1899.

[5] *Idem*, *Casta-Diva*, «*Adevărul*», 3 febr. 1899.

[6] *Idem*, *Cronica teatrală*, «*Adevărul*», 25 dec. 1896.

[7] *Idem*, *Două cumetre*, «*Adevărul*», 28 febr. 1898,

[8] *Idem*, *Cronica teatrală*, «*Adevărul*», 13 ian. 1899.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu sublinierea momentelor bine realizate din aceste comedii, criticul nu se sfieşte să observe superficialitatea psihologică a caracterelor, neîndemînarea cu care autorul complică în mod nejustificat intriga.

Deşi e vorba de o lucrare romînească şi încă de una semnată de I. L. Caragiale, obligat din motive pecuniare să accepte comanda unei piese ocazionale, Bacalbaşa critică cu asprime feeria cu subiect naţional: *100 de ani, revistă istorică a secolului*, pentru tendinţa de laudă a regelui, care o străbate. După această piesă, care ar fi trebuit să evoce momentele de luptă din trecutul istoric apropiat, « lupte uriaşe pentru drepturile poporului », dar care trece sub tăcere şi revoluţia de la 1848, şi domnia lui Cuza, s-ar părea că ţara nu există decît de la 10 mai 1866 şi că tot ce s-a realizat bun nu se datoreşte decît lui Carol I: « se înalţă numai fumul tămîiei ce se arde pentru tron » [1]. Revista e înjghebată din diferite bucăţi literare separate, adunate de circumstanţă; nu e o lucrare proprie a lui Caragiale, care nici nu o considera ca a sa şi care n-a făcut cu acest prilej decît, după cum spune I. Bacalbaşa, « operă de regisor ».

Ion C. Bacalbaşa este el însuşi un autor dramatic. În afară de revista *Pardon*, lucrată în colaborare cu ceilalţi doi fraţi, el scrie singur piesele: *De focu birului* sau *Mort fără lumînare*, dramă în trei acte a cărei premieră a avut loc la Teatrul Naţional din Bucureşti la 28 februarie 1895, cu C. Nottara, I. Brezeanu, I. Petrescu, T. Petrescu, C. Mărculescu, Al. Mateescu, Ana Ciupagea [2], *Assan*, dramă istorică în 5 acte, pusă în versuri de Mircea C. Dimitriade, a cărei premieră a avut loc la 21 ianuarie 1899, tot la Teatrul Naţional, în beneficiul lui Ion Petrescu [3] şi *De la oaste*, dramă în 3 acte, scrisă în 1904.

Prima sa piesă poartă două titluri: al doilea este însă impus de direcţia Teatrului Naţional, argumentul oficial fiind că acest ultim titlu ar corespunde mai bine acţiunii. De fapt, primul conferea întregii acţiuni (care aminteşte uneori insistent de *Năpasta* lui I. L. Caragiale) un caracter politic nedorit. Totuşi, autorul a ţinut să menţină în publicaţie şi primul titlu.

În afară de problema repertoriului, pe care o consideră cu drept cuvînt cheia acestei instituţii de cultură care e teatrul, critica lui Bacalbaşa urmăreşte şi obiective privitoare la calitatea spectacolului, subordonate în fond problemei repertoriului.

Pe lîngă deficienţele de organizare care fac ca în acelaşi local să se dea reprezentaţii şi de teatru, şi de operă, operetă, operă comică, feerie, panoramă, circ etc., una dintre cauzele neglijenţei în interpretare şi punere în scenă este vertiginoasa succesiune a pieselor, dictată de condiţiile financiare grele, de permanentul pericol al deficitului bugetar, la rîndul său condiţionat de nivelul scăzut al spectacolelor, care nu mai atrag publicul. Numărul repetiţiilor este cu totul insuficient şi Bacalbaşa nu osteneşte să atragă atenţia asupra acestui serios neajuns în munca de pregătire a unui spectacol [4]. Iar cînd se întîmplă să se ţină o repetiţie generală, evenimentul e atît de neaşteptat încît este consemnat în cronici ca o inovaţie [5]. În asemenea condiţii, « piesele nu se mai joacă, actorii îşi spun rolurile după sufleur şi adesea alături de sufleur » [6]. Actorii nu au vreme să studieze, să aprofundeze

---

[1] Ion C. Bacalbaşa, *Cronica teatrală*, « *Adevărul* », 28 ian. 1899, 3 şi 6 febr. 1900.

[2] Geur (căpitan G. Ursache), *Cronica teatrală*, în « *Lupta* », 3 mai 1895, drept prim merit al piesei se apreciază realismul ei.

[3] B. Brănişteanu, *Cronica teatrală*, « *Adevărul* », 27 ian. 1899.

[4] Ion C. Bacalbaşa, *Cronica teatrală*, « *Adevărul* », 6 oct. 1896, 3, 17 şi 28 febr. 1899.

[5] *Idem*, *Repetiţie generală*, în « *Adevărul* », 21 oct. 1898.

[6] *Idem*, *Cronica teatrală*, « *Adevărul* », 10 febr. 1899.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un text, ei ajung să se încurce în replici sau să repete mecanic. Schimbarea frecventă a afișului este o școală rea, istovitoare pentru interpret. Un actor nu poate cultiva în sine orice rol, fără a pierde din puterea de convingere: « ia pe Sarah Bernhard, pe Mounet-Sully, pe Coquelin ainé, pe Worms, pe oricine poftești, înviază pe Talma și Ristori și pune-i să joace zece piese pe lună, jucînd azi *Ocolul pămîntului*, mîine *Hamlet*, pomîine *Controlorul vagoanelor de dormit*, a patra zi *Amoruri triste*, a cincea zi *Sînziana și Pepelea* și dacă după un an vor mai fi în stare să joace așa ca să cîștige admirația publicului, voi recunoaște că direcția noastră e excelentă și că ceea ce lipsește teatrului este funcționarizarea actorilor. Pînă atunci să-mi fie permis să gîndesc altfel. Și-n teatru, ca în orice altă meserie, specializarea se impune. Nu e posibil, afară de talente extraordinare, ca același actor să joace pe Hamlet și un caraghios dintr-o farsă oarecare» [1].

Critica lui Bacalbașa relevă cu multă conștiinciozitate părțile pozitive ale interpretării și este demn de remarcat cu ce exacte sentințe și cu cîtă calmă siguranță detectează talentele tinere, încă de la primele lor apariții; cu atît mai mult cu cît, în general, cu ocazia examenelor de sfîrșit de an de la conservator, remarca cu regret numărul relativ mare de elevi slabi, fără vreo chemare artistică deosebită (există uneori băieți care intră la conservator numai ca să facă șase luni în loc de un an armată) [2].

I. Bacalbașa consemnează debutul Luciei Sturdza, în piesa *În timpul balului*, care « dă multe speranțe că va ajunge o artistă de valoare; corp, voce, ținută elegantă [3]. De asemenea, în *O căsnicie*, ea înalță nivelul interpretării» [4].

În *Hamlet*, în rolul lui Laert [5], este apreciat tînărul Aristide Demetriade, ca și de altfel în *Copila din flori* de Gr. Ventura [6]. Totuși e găsit nepotrivit în rolul lui Jupiter, din piesa *Amphytrion* de Molière [7] deținut la Comedia Franceză de Mounet-Sully.

Actorul de frunte al Naționalului în acești ani este Constantin Nottara. Jocului său îi sînt consacrate nenumărate rînduri în critica teatrală a lui I. Bacalbașa.

Oedip din tragedia lui Sofocle este timp de ani în șir interpretat în mod strălucit de Nottara, cu prestanța în poză, gest, dicțiune, mască, cea mai autentic clasică [8]. În unele scene însă în glasul său se resimte o muncă, un efort, ce n-ar trebui să transpară în rol. Prea marea insistență în redarea tuturor intențiilor cuprinse într-un rol, apăsarea pe fiecare cuvînt, forțata evidențiere a rațiunii fiecărui gest devin obositoare și îi sînt reproșate lui Nottara și atunci cînd interpretează pe eroul shakespearean Macbeth [9]. Cu acest prilej, Bacalbașa indică necesitatea unei echilibrate dozări în interpretare, un artist trebuind să-și fixeze în prealabil punctele principale asupra cărora să insiste, « părțile esențiale ale compoziției», cum le numește, pentru a nu greși dînd aceeași însemnătate pasagiilor.

Una dintre cele mai izbutite creații ale lui Nottara consemnate de critica teatrală a lui Bacalbașa este Don Sallust din *Ruy Blas* de V. Hugo [10], creație care îl face pe Bacalbașa să-l revendice pe Nottara în Iago *(Othello)*, în care Ion

---

[1] Ion C. Bacalbașa, *Cronica teatrală*, « *Adevărul* », 16 febr. 1900.
[2] *Idem*, *Cronica teatrală*. « *Adevărul*», 16 iun. 1899.
[3] *Idem*, *Repetiție generală*, « *Adevărul*», 21 oct. 1898.
[4] *Idem*, *Cronica teatrală*, « *Adevărul*», 20 ian. 1899.
[5] *Idem*, *Hamlet*, « *Adevărul*», 6 ian. 1899.
[6] *Idem*, *Cronica teatrală*, « *Adevărul*», 17 febr. 1899.
[7] *Idem*, *Amphytrion*, « *Adevărul*», 6 oct. 1896.
[8] *Idem*, *Oedip Rege*, « *Adevărul*», 11 oct. 1896.
[9] *Idem*, *Macbeth*, « *Adevărul*», 30 oct. 1896.
[10] *Idem*, *Ruy-Blas*, « *Adevărul*», 9 oct. 1896.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Petrescu, un actor de mare talent, însă «făcut pentru rolurile de bătrîni buni», e prost distribuit [1]. Critica teatrală din «*Adevĕrul*» salută și impresionanta interpretare dată de Nottara lui Franz Moor, din *Hoții* [2] și lui Wurm din *Intrigă și amor*, de Schiller, și cu această ocazie Bacalbașa solicită toată atenția marelui actor, care are datoria să fie întotdeauna la înălțimea unei pilde vii pentru tinerii actori [3].

Vasile Toneanu este la rîndul său apreciat pentru calitățile sale de comic, care îl impun drept unul dintre cei mai nimeriți interpreți ai personajelor din teatrul lui Molière (Mercur — în *Amphytrion*, [4] doctorul Diafoirus — în *Bolnavul închipuit* [5]).

În jocul lui Ion Niculescu, Bacalbașa distinge comicul care nu cade în farsă și relevă ca un merit rar acest lucru [6].

Maria Ciucurescu este de asemenea lăudată pentru viața care pulsează continuu în interpretările sale [7].

V. Leonescu are calități unilaterale: în *Ruy-Blas* e bun în scenele în care se cere forță și mîndrie, pierde însă în scenele de dragoste în care îi lipsesc căldura, dulceața, umilința pe care le avea în același rol, de pildă, Gr. Manolescu [8].

În general, fără să insiste asupra tehnicii actoricești, fără să intre în detalii și fără să pătrundă — ceea ce nici nu-și propune — în miezul procesului de interpretare, critica lui Bacalbașa cere de la actor un studiu stăruitor, care să nu prejudicieze însă impresia de viață autentică pe care interpretarea trebuie s-o răspîndească pentru a convinge, și, în orice caz, cere evitarea efectelor retorice:

«Actorii cred că cu cît vor avea mai mult de strigat cu atît dovedesc mai mult talent și mai fină pricepere . . . » [9].

Nici problemele de regie nu sînt neglijate în critica dramatică a lui I. Bacalbașa, deși ocupă un spațiu mult mai restrîns decît cele de repertoriu sau chiar de interpretare.

Cu ocazia spectacolului cu piesa *Răzvan și Vidra*, de B. P. Hasdeu, de care Bacalbașa se ocupă și în 1896 [10] și la reluarea din 1898 [11] și pe care am văzut că o considera drept una din cele patru capodopere ale literaturii noastre dramatice, el face observații critice judicioase asupra regiei care apasă pe nota comică a piesei și împinge pe această linie pe actori. Or, de pildă, notează Bacalbașa, logica cere ca momentul întîlnirii Sbierea-Răzvan să fie foarte dramatic pentru a justifica îndrăgostirea imediată a Vidrei de Răzvan; un asemenea moment interpretat comic compromite toată desfășurarea ulterioară a acțiunii. Pe de altă parte, nu există un stil specific național care să se impună în acest spectacol cu o piesă originală care nu poate fi interpretată altfel decît romînește și nicidecum în stilul operelor italienești ori melodramelor franțuzești. Începînd cu Nottara, care face din Răzvan un cavaler medieval, terminînd cu figurantele, care par a fi — și sînt probabil —

---

[1] Ion C. Bacalbașa, *Othello*, «*Adevĕrul*», 3 mart. 1899.
[2] *Idem*, *Cronica teatrală*, «*Adevĕrul*», 17 mart. 1899.
[3] *Idem*, *Cronica teatrală*, «*Adevĕrul*», 9 oct. 1898.
[4] *Idem*, *Amphytrion*, «*Adevĕrul*», 6 oct. 1896.
[5] *Idem*, *Bolnavul închipuit*, în «*Adevĕrul*», 11 oct. 1896.
[6] *Ibidem*.
[7] *Ibidem*.
[8] *Idem*, *Ruy-Blas*, «*Adevĕrul*», 9 oct. 1896, și *Cronica teatrală* la reluarea piesei, «*Adevĕrul*», 14 oct. 1898.
[9] *Idem*, *Ruy-Blas*, «*Adevĕrul*», 9 oct. 1896.
[10] *Idem*, *Cronica teatrală*, «*Adevĕrul*», 25 sept. 1896.
[11] *Idem*, *Cronica teatrală*, «*Adevĕrul*», 21 oct. 1898.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

coristele din opera italiană, toată interpretarea e greșită și, pe marginea acestor considerații, Bacalbașa ajunge din nou la importanța repertoriului asupra formației actorului și la necesitatea promovării unui repertoriu original dacă vrem stil național în spectacol. De ce nu se joacă bine *Răzvan și Vidra* pe scena Naționalului? Pentru că mai mult de 90 % din repertoriu e alcătuit din piese străine și actorii au pierdut deprinderea reprezentării a ceea ce este romînesc pe scenă și au ajuns să interpreteze mai bine melodrame franțuzești decît piese originale.

« Primul teatru romîn trebuie să fie un teatru romînesc, de lucrul acesta trebuie să se convingă toți cei care au fost la mormîntul lui Millo, care a fost un mare actor pentru că a fost actor romîn, el și-a dat talentul pentru a crea tipurile romînești, pentru a pune bazele teatrului romînesc »[1].

Încă un exemplu de falsificare a conținutului printr-o « eretică », punere în scenă, spune Bacalbașa, îl oferă spectacolul tot cu o piesă originală: *Sînziana și Pepelea*. Tradiția jocului de la premieră — Millo în Papură-Vodă, St. Iulian în Lăcustă-Vodă, Hagiescu în Tîndală, Mateescu în Pîrlea-Vodă, tenorul Gr. Gabrielescu în Pepelea — nu s-a păstrat, s-a accentuat latura de farsă, nu s-a respectat atmosfera de basm:

« Sînziana și Pepelea » a fost montată de niște eretici, e slujba făcută la un altar în a cărui sfințenie nu cred slujitorii de azi. De la maestrul decorator și pînă la ultimul actor, toți, dar absolut toți, nu au convingere, nu sînt pătrunși de frumusețea ideii, de duioșia basmului, de farmecul povestei. Nimeni nu are vervă, toți par porniți să facă zeflemele. E prea modernă zeflemeaua pentru glumele și păcălelile din basme. În locul muzicii duioase, melancolice, cu notă comică tot așa de romînească ca și basmul, s-a dat o muzică de operă cînd italienească, cînd nemțească. Orice ar zice direcția Teatrului Național, nu se dă în asemenea condiții « Sînziana și Pepelea » !

Și, conchide Bacalbașa, relativ la reaua voință a direcției Teatrului Național în rarele dăți cînd se hotărăște să monteze o piesă originală, « e ușor dar de înțeles de ce nu fac efect piesele originale cînd ele se prezintă în asemenea cadru și atît de nepotrivite condițiuni »[2].

O grosolană desconsiderare a textului dramatic prin directa trunchiere a lui are loc cu spectacolul *Othello*[3]. O concepție greșită stă la baza punerii în scenă: Maurul apare drept singur erou principal, reprezentînd tipul gelosului; din Jago se face un intrigant de melodramă. Nu se recunoaște că în piesa lui Sheakspeare sînt doi geloși: *Othello* și *Jago*. În acest fel, spectatorul nu-și poate face o idee valabilă despre piesă, pentru că din piesă nu mai rămîne decît eroul titular, restul e scos: scenele în care Othello nu apare sau care nu explică direct vreo acțiune a sa sînt pur și simplu tăiate. Sistemul e răsturnat: actorul care îl interpretează pe maur își croiește rolul pe măsura posibilităților sale, se înconjură cu elemente slabe, care să nu-l incomodeze, și caută să-și impună persoana peste text. Ideile autorului sînt cu totul nesocotite. Nu în mică măsură contribuie la aceasta și faptul că traducerea nu se face după original, ci după diverse adaptări (a lui Rossi, a lui Salvini etc.).

De o deviată punere în scenă suferă și spectacolul *Romeo și Julieta*. Distribuirea rolurilor nu e nimerită: Aristizza Romanescu, care, cu ani în urmă, la Bossel, juca cu atît succes alături de Gr. Manolescu pe Julieta, nu mai are tinerețea pe

[1] Ion C. Bacalbașa, *Cronica teatrală*, «*Adevărul*», 25 sept. 1896.
[2] *Idem*, *Cronica teatrală*, « *Adevărul* », 13 ian. 1900.
[3] *Idem*, *Othello*, « *Adevărul* », 3 mart. 1899.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care o cere rolul. Scena balconului sună fals: «o rafinerie calculată luase locul amorului naiv». Murgeanu nu convinge în Romeo. Restul ansamblului este peste aşteptări de slab, «de altfel întreaga piesă se joacă într-o notă comică cu totul nepotrivită» [1].

Faţă de precedentele reprezentaţii, *Ruy-Blas*, în octombrie 1896, înregistrează în punerea în scenă un remarcabil succes. În alcătuirea ansamblului se vădeşte o preocupare deosebită şi Bacalbaşa, care are totdeauna ochi pentru felul în care se achită de roluri interpreţii secundari, notează cu plăcere de data aceasta [2] nivelul artistic ridicat al întregului spectacol.

Cu privire la regie, trebuie reţinut deci că punctul de plecare al criticii lui Bacalbaşa este respectul textului dramatic, care asigură omogenitatea spectacolului, şi, în legătură cu insistenta sa preocupare pentru impunerea producţiei originale, urmărirea unui stil unitar, specific naţional în interpretarea pieselor romîneşti; sub acest ultim aspect, indicarea exemplului lui Millo, actorul cel mai autentic original, este aici foarte oportună.

Ca director de teatru, Bacalbaşa urmăreşte aceleaşi obiective formulate de atîtea ori în critica sa teatrală şi, prin măsuri de organizare, prin iniţiative curajoase în administraţia teatrului, trece la realizarea lor practică.

Cel mai de seamă aport al directoratului său la Teatrul Naţional din Bucureşti, stagiunea 1911—1912 [3], a fost — după cum era şi de aşteptat după campania acerbă dusă prin critica sa anterioară — impunerea repertoriului original: este *prima* stagiune în care piesele originale, nu numai că nu sînt în inferioritate, ca număr de reprezentaţii, faţă de traduceri, ci chiar le întrec. În acest răstimp îşi face debutul ca dramaturg Duiliu Zamfirescu cu piesa *Lumină nouă*. Sînt reprezentate piese originale vechi de 30 de ani, care nu au fost jucate niciodată pînă în această stagiune pe scene subvenţionate, piese ca *Rhea Sylvia*, tragedie clasică de Scurtescu, şi *Amor şi viclenie* de Jacob Negruzzi.

Ion Luca Caragiale se bucură de o apreciere deosebită şi este sărbătorit în stagiune cu prilejul aniversării de 60 de ani. Se reiau piesele: *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, *Conu Leonida faţă cu Reacţiunea*.

În timpul directoratului său, Bacalbaşa ia o serie de măsuri în vederea ameliorării situaţiei materiale a teatrului: prin lungirea stagiunii — în loc de 26, 16 septembrie şi 5 mai în loc de 31 martie — prin înfiinţarea de matineuri şcolare joia, obţine un spor de încasări care permite anumite investiţii, cum ar fi importarea cortinei de azbest împotriva eventualelor incendii, sau organizarea unor cursuri speciale de dans şi scrimă, iar pe de altă parte face posibilă mărirea lefurilor personalului artistic şi administrativ şi acordarea de gratificaţii.

Artiştii tineri şi de talent sînt încurajaţi: numărul societarilor Teatrului Naţional se măreşte de la 20 la 24 prin primirea Mariei Giurgea, a Luciei Sturdza, a Agepsinei Macri, a lui Toni Bulandra.

E de presupus că, dacă Bacalbaşa mai rămînea la direcţia Teatrului Naţional, ar fi continuat realizările sănătoase începute şi ar fi reuşit să înfăptuiască şi celelalte intenţii, formulate de atîtea ori, ca reparaţia scenei, care rămăsese aceeaşi de la 1852, clădirea unor săli speciale pentru repetiţii, pentru recuzită, a unor ateliere de pictură, tîmplărie, mobilier, înjghebarea unui corp fix, permanent şi nu angajat seral de figuranţi, maşinişti, orchestranţi, . . . etc. etc.

---

[1] Ion C. Bacalbaşa, *Cronica teatrală*, «*Adevărul*», 10 mart. 1899.

[2] *Idem*, *Ruy-Blas*, «*Adevărul*», 9 oct. 1896.

[3] *Idem*, *Dare de seamă înaintată d-lui ministru al Cultelor şi Instrucţiunii Publice, Stagiunea 1911—1912*, Bucureşti, 1912, 15 pag.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Astfel, o seamă de probleme grele legate de condiția de muncă a actorului, a căror nerezolvare se răsfrîngea în inconsistența artistică a celor mai multe spectacole, și-au găsit dezlegare sub directoratul Bacalbașa.

Momentul Bacalbașa reprezintă în istoria criticii de teatru introducerea unui spirit nou, a unei vehemențe care nu se dezminte. Deși critica sa, cu caracter de foileton săptămînal, se mărginește de cele mai dese ori să înregistreze, fără însă să și interpreteze fenomenul teatral, fără subtilități și fără o putere de abstractizare, însă cu bun simț, logică și competența omului de meserie — imaginea lui Iancu Bacalbașa, așa cum reiese din coloanele «*Adevărului*» și completată cu realizările sale ca director, rămîne aceea a unui entuziast și inimos iubitor de teatru romînesc.

И. К. БАКАЛБАША И ТЕАТР

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Изучение и критический разбор деятельности И. К. Бакалбаша в качестве директора Бухарестского Национального Театра во время театрального сезона 1911—1912 гг., в качестве драматического писателя, а в особенности как театрального критика, ставит себе целью выяснить роль, сыгранную Бакалбаша в истории румынского театрального движения и содействовать пониманию положения, занимаемого румынским театром в конце прошлого и в начале нынешнего столетия.

ION C. BACALBAŞA ET LE THÉÂTRE

(RÉSUMÉ)

L'étude et l'analyse de l'activité de Ion C. Bacalbașa, en tant que directeur du Théâtre National de Bucarest, pendant la saison 1911—1912, auteur dramatique et, tout particulièrement, critique dramatique, tendent à établir le rôle de Bacalbașa dans l'histoire du mouvement théâtral roumain et contribuent à faire connaître la situation de ce théâtre à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OPERA LUI GEORGE ENESCU ŞI PROBLEMELE FOLCLORULUI ÎN CREAŢIA MUZICALĂ

de ANDREI TUDOR

A trecut mai bine de un veac de cînd primele colecţii de «arii naţionale», publicate de Franz Rujitschi, Henri Erlich, Al. Flechtenmacher, sau Iohann Andreas Wachmann, au atras atenţia muzicienilor asupra cîntecului popular romînesc, care pînă atunci îşi dusese existenţa sa anonimă la ţară sau la oraşe, în muzica lăutarilor. De atunci şi pînă în zilele noastre, problema folclorului şi a folosirii lui în creaţie a trecut prin diferite etape, care au însemnat tot atîtea progrese pe calea unei integrări organice şi creatoare a producţiei artistice populare în muzica noastră cultă.

Într-adevăr, în prefaţa culegerii sale de *Airs nationaux roumains, transcrits pour piano*, Alexandru Henri Erlich atrage atenţia asupra originalităţii cîntecului nostru popular, subliniind că prin publicarea colecţiei sale a adus «o probă că naţionalitatea acestui popor se pronunţă precisă, necontestabilă, nu numai în limba şi datinile sale, dar încă şi în muzica sa care diferă de oricare alta cunoscută pînă acum». El accentuează asupra faptului că «negreşit aceste arii vor părea foarte stranii la întîia vedere, pentru melodia lor cu totul originală, cîteodată sălbatică, pentru acompaniamentul lor, care, aci conţine acordurile cele mai capricioase, cele mai bizare chiar, aci este cu totul simplu, chiar monoton» [1].

Aprecieri asemănătoare întîlnim şi la alţii. În *Klänge aus der Walachei*, caietul al treilea din *Sammlung walachischer Volksmelodien*, Iohann Andreas Wachmann, amintind că pe-atunci (era în preajma anului 1848) «toate naţiunile s-au străduit să comunice contemporanilor particularităţile lor, atît istorice cît şi artistice», menţionează că a crezut de cuviinţă «să ofere aprecierii lumii muzicale o colecţie de melodii naţionale valahe, atît de deosebite prin originalitatea şi bizareria lor, cît şi prin farmecul care zace în ele». Şi pentru a nu se crede că în prezentarea acestor melodii naţionale a intervenit cumva şi fantezia autorului, acesta adaugă: «Dau aceste (cîntece) aşa cum le-am auzit din gura trubadurilor populari, de care Valahia abundă, n-am schimbat nici o notă şi n-am făcut decît să adaug acompaniamentul armonic» [2].

După o serie de asemenea colecţii, datorite autorilor amintiţi sau altora, şi care nu făceau decît să constate şi, prin prezentarea acestor melodii, să semnaleze

[1] Henri, *Airs nationaux roumains, transcrits pour piano*, Viena, 1850, Prefaţa. Cf. G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 379–380.

[2] I. A. Wachmann, *Klänge aus der Walachei*, Cf. G. Breazul, *op cit.*, p. 375–376.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lumii muzicale noutatea și originalitatea cîntecului popular, Alexandru Berdescu, publicînd și el niște culegeri similare, are totuși meritul de a fi pus, primul, problema exactității în notarea cîntecelor și a păstrării specificului melodiei și, mai ales, al ritmului.

În prefața primului caiet al culegerii de *Melodii romîne*, tipărite în 1860, Berdescu notează că muzicienii străini aflători în țară au avut inițiativa culegerii și publicării cîntecelor populare, dar totodată observă, cu privire la aceste cîntece:

« Eu însă sunt bine încredințat că nici unul din romîni nu le-a simțit a fi în originalitatea lor scrise; pentru că la cele mai multe din melodii le lipsește cuvenitele lor măsuri caracteristice, și speciala împărțeală a acestor măsuri »[1].

Mai tîrziu, în prefața din 1871, a aceleiași lucrări, autorul referindu-se la diferitele arii și melodii romîne, compuse de diverși compozitori, scrie:

« Nici unul din zișii artiști, mărturisind adevărul, n-a reușit în lucrarea sa, deoarece pretinsele lor compoziţiuni nu este *(sic)* o adevărată lucrare nouă, ci numai o împrumutare făcută la diferitele melodii ieșite din inspirațiunile poporului, și împrumutările chiar, nefiind bine înșirate și bine ritmate cînd s-au combinat a se face printr-însele o piesă ce s-a intitulat de nouă, piesele astfel compuse au ajuns fără nici un căpătîi; iar melodiile scoase la lumină ca aranjate sau transcrise pentru pian nu numai că sînt lipsite de originalul și naționalul lor stil, dar că cele mai multe dintr-însele sînt desfigurate astfel că nici nu se mai cunosc de ce origină sînt »[2].

Iată, așadar, pusă pentru întîia oară problema exactității notării și a păstrării stilului în aranjamente și prelucrări. De altfel, aceste exigențe n-au fost satisfăcute nici în culegerile făcute de autorul care le-a formulat. Muzician amator, fără cunoștințe muzicale temeinice, Alexandru Berdescu s-a referit în primul rînd la caracteristicile ritmice. Prizonier, și el, al concepției armonice occidentale major-minor Berdescu nu s-a referit la armonizarea cîntecelor, la obișnuitele denaturări din acompaniamentul acestor «arii anaționale». Dimpotrivă, el notează în același loc că, în aceste cîntece, « lăutarii introduc note streine de armonia lor; aduc disonanțe cînd melodia se aude în același timp cu acompaniamentul »[3].

Gavril Musicescu este cel dintîi care pune problema armonizării cîntecului popular, potrivit specificului său melodic model, în polemica sa din revista « Arta » cu compozitorul Gheorghe Scheletti, și dă un exemplu în cele « 12 melodii naționale » publicate în 1889, care sînt — așa cum se spune în prefață — « scrise și armonizate conform gamelor în care sînt cîntate ». Pe calea deschisă de Musicescu au pornit mai departe D. G. Kiriac și toți ceilalți, care au contribuit la dezvoltarea muzicii corale romînești.

Acela, însă, care în evoluția muzicii romînești a marcat un moment crucial nu numai prin însumarea tuturor problemelor folclorului în creație, dar prin aprofundarea lor și, mai ales, prin raportarea cîntecului popular ca material melodic pentru formele mari, complexe ale muzicii simfonice — a fost George Enescu. El a făcut aceasta, în primul rînd și cu mare strălucire, în opera sa, care a deschis nebănuite orizonturi tuturor compozitorilor ce i-au urmat. Creator cu adevărat, Enescu n-a avut o poziție apriorică și n-a teoretizat, ci — așa cum singur ne-o spune — a scris din pur instinct, iar numai după aceea a căutat să-și dea seama care era necesitatea care îi dictase astfel. El n-a căutat *o soluție*, o formulă, ci pas cu pas, de-a lungul întregii sale vieți creatoare, el a găsit mai multe, potrivite gîndirii sale muzicale, personalității sale artistice, intim legate de sensibilitatea și geniul muzical al poporului.

---

[1] Al. Berdescu, *Melodii romîne*, București, 1860, caiet. I, Prefața.

[2] *Ibidem*, Prefața, 1871.

[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe măsură ce înainta în experiența sa artistică, Enescu și-a exprimat, în convorbiri și în interviuri, unele păreri despre muzica romînească și cu privire la problemele cîntecului popular în creație.

În istoria muzicii noastre, apariția *Poemei romîne* a însemnat saltul calitativ, după acumulările cantitative realizate de o seamă de înaintași, de-a lungul unei jumătăți de veac de viață muzicală. De la început, melodica bogată izvorîtă din folclor, cît și caracterul descriptiv programatic al lucrării de debut a lui Enescu indică tendințele realiste ale creației sale. Prin toate trăsăturile ei, *Poema romînă* se înscrie pe linia de dezvoltare de-atunci a muzicii romînești, reprezentînd o continuare a tendințelor predecesorilor, care, aducînd la suprafață cîntecul popular purtat de lăutari, și promovîndu-l în lucrările lor, căutau să afirme valorile artistice ale poporului și încercau să realizeze o muzică cu caracter național. Spre deosebire însă de opera acestora, în care cîntecul popular era încrustat într-o muzică pestriță, eterogenă ce-i altera caracterul—în *Poema romînă* folclorul este îmbrăcat într-o haină armonică și orchestrală corespunzătoare, care-i reliefează fondul expresiv caracteristic, întreaga muzică formînd un tot organic închegat. Prin această primă lucrare, Enescu a realizat, dintr-o dată și la un înalt nivel de artă, transpunerea cîntecului și dansului popular romînesc în muzica cultă, spre care se străduiseră toți predecesorii săi.

În studiul său, intitulat *Rolul și locul creației lui George Enescu în muzica romînească*, compozitorul Zeno Vancea, subliniind faptul că la început Enescu n-a cunoscut decît folclorul lăutăresc, « în special al lăutarilor moldoveni », care formează doar o parte din comoara muzicii noastre populare, conchide:

« Este indiscutabil că această orientare spre muzica lăutărească, ca unică sursă populară de inspirație, este — cu excepția doar a lui Musicescu — caracteristică pentru întreaga creație a compozitorilor noștri din veacul al XIX-lea, orientare ce a înrîurit și pe Enescu »[1].

În stadiul de atunci, cercetările nu scoseseră încă la suprafață bogățiile imense ale cîntecului și jocului țărănesc, diferit de folclorul lăutăresc de la orașe, fiindcă, așa cum arată Bartok, « etnografia și, mai ales, folclorul, ca științe, erau încă în fașă: civilizația sătească nu prea trezise încă luarea aminte a culegătorilor și artiștilor ».

De altfel, în interviurile și declarațiile de la începutul carierei sale Enescu s-a referit la lăutari, ca fiind unici păstrători ai cîntecului popular, mulțumindu-le « că ne-au păstrat muzica, această comoară ce abia acum o prețuim, numai dînșii ne-au dezgropat-o, au trecut-o și au dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă sfîntă ce o au pentru ce le e mai scump pe lume: cîntecul »[2]. Felul în care era considerată muzica populară în acea epocă în mediul claselor avute reiese din următoarele rînduri scrise de Enescu, în 1931, într-un număr din « *Revue musicale* » consacrat « geografiei muzicale a Europei »:

« Este abia o jumătate de secol de cînd, disprețuită de clasele privilegiate, ea era bună cel mult să facă să lăcrămeze de înduioșare pe chefliul sentimental, dacă nu cumva acesta, un « om civilizat », nu prefera accentele civilizate ale romanței italiene la modă, lăutari (muzician, îndeobște țigan) nu era oare sinonim cu paria? »[3].

Folclorul lăutăresc a constituit principalul fond de muzică populară pe care l-a folosit și din care s-a inspirat Enescu, atît în unele dintre primele sale lucrări — ca *Poema romînă* și *Rapsodiile* — cît și într-o operă de maturitate ca *Sonata a III-a pentru vioară, în caracter popular romînesc*, în care a realizat un limbaj propriu, rafinat și personal, din elemente ale muzicii lăutărești. Mai tîrziu, Enescu a avut prilejul să

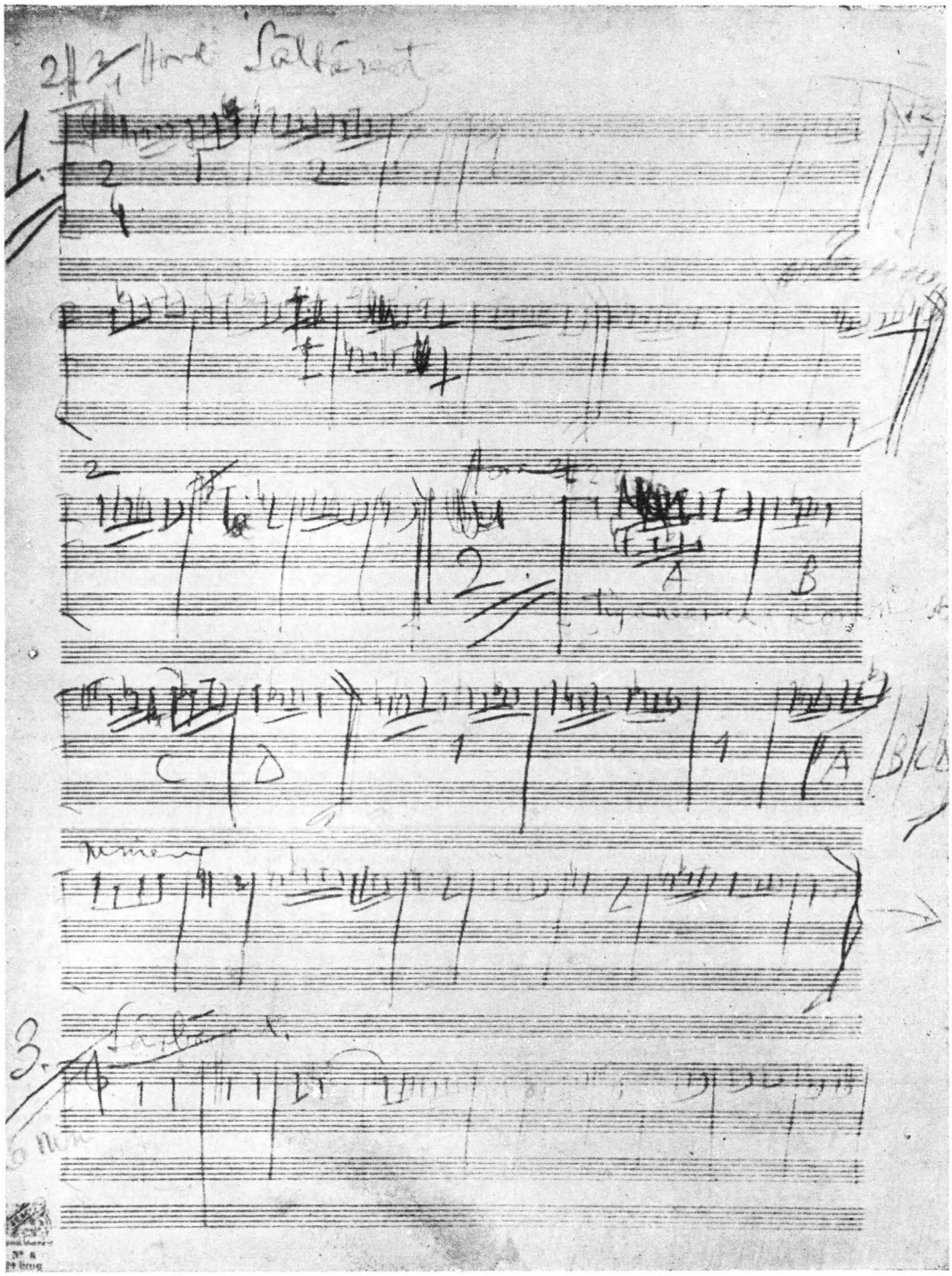
---

[1] « *Muzica* », mai 1955, an. V, nr. 5, p. 24.

[2] I. Borgovan, *De vorbă cu Enescu*, « *Luceafărul* », 1912, nr. 15, p. 287.

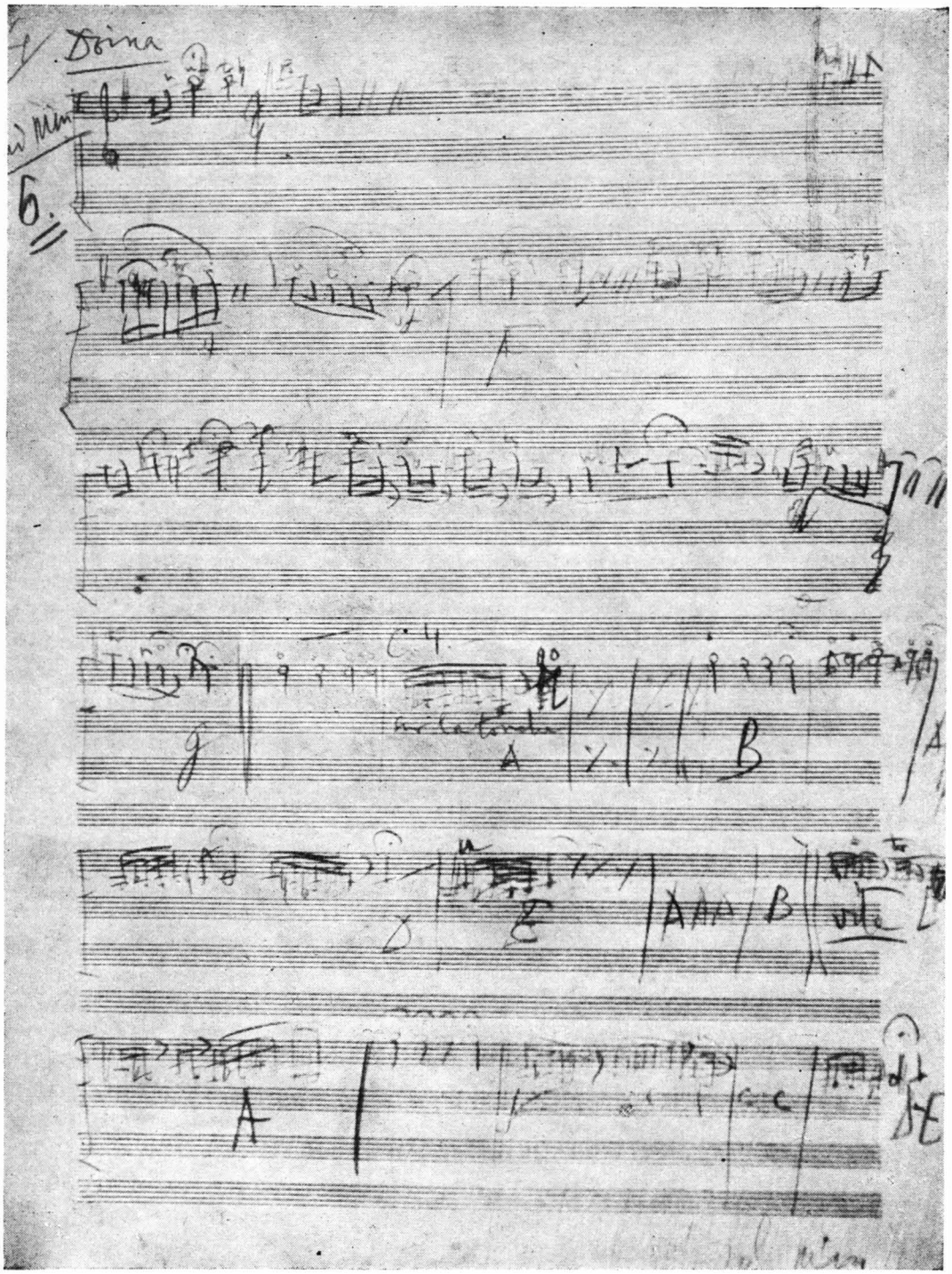
[3] « *Revue musicale* », 1931.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Două hore şi o sîrbă ascultate de la lăutarul Cristache Ciolac şi notate de G. Enescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Melodia unei « Doine », pagină manuscris din caietul de cîntece notate de G. Enescu, de la lăutarul Cristache Ciolac

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cunoască și celălalt aspect, mai profund și mai bogat, al folclorului: cîntecul țărănesc. Dar, desigur, prins în multipla și obositoarea sa activitate muzicală, el n-a mai avut răgazul să-l studieze și să-l integreze procesului său de creație. În « Amintirile » sale, dealtminteri, Enescu subliniază că « trebuie neapărat făcută o deosebire între ceea ce se numește cu ușurință muzica țigănească și muzica populară romînească ». Arătînd aportul real al țiganilor, care « foarte dotați pentru muzică au asimilat ariile și dansurile țărilor unde au trăit și au îmbogățit chiar fondul popular autohton », Enescu accentuează totuși asupra caracterelor proprii ale muzicii populare romînești, « extrem de rafinată și de o bogăție de necrezut ».

Spre deosebire de acei muzicieni străini, care au prezidat la începuturile vieții noastre muzicale și au fost atrași de « originalitatea și bizareria cîntecelor valahe », pentru Enescu cîntecul popular romînesc n-a fost un mod de a fi original, de a părea nou, aducînd o notă pitorească inedită, în mediul muzical, în care se afirmase. A fost doar mijlocul de a exprima gînduri și simțăminte, născute din amintirile de-acasă și care nu puteau fi întruchipate decît în acel melos romînesc, susceptibil de a le evoca. Cu tot succesul *Poemei romîne*, Enescu scrie după aceea lucrări în care elementul folcloric nu mai constituie materialul de bază. În cîteva dintre lucrările imediat următoare, Enescu este preocupat nu atît de crearea unui stil propriu, cît de realizarea expresiei celei mai potrivite și mai sincere a gîndirii și simțirii sale muzicale, fără să se sinchisească dacă muzica sa va semăna cu aceea a altora și fără să apeleze la sursele încercate ale folclorului.

Cu toate că în *Octuor* — ca de altfel și în *Sonata a II-a pentru vioară și pian*, scrisă în aceeași perioadă — Enescu n-a apelat la un material folcloric, ci a utilizat limbajul muzical clasic, lucrarea are totuși o rezonanță romînească în atmosfera ei poetică, în conținutul ei emoțional, în anume inflexiuni care o situează în climatul sufletesc național, distingînd-o de altă muzică. Referindu-se chiar la această lucrare, Enescu declara într-un interviu:

« Chiar dacă noi nu scrim totdeauna în caracter specific romînesc, totuși în bucățile noastre există ceva care ne deosebește de ceilalți. Octetul meu de coarde pe care Kneisel mi l-a executat părea tuturor străinilor că vine din est. Chiar Kneisel îmi spunea: « Cînd aud acest octet îmi amintesc de Romînia » [1].

Prin operele din această etapă a drumului său artistic, Enescu arată că folclorul sau, cel puțin, folosirea exclusivă a folclorului nu constituie singura cale spre a crea o muzică națională.

În anii 1901—1902, Enescu scrie cele două *Rapsodii romîne în la major* și *în re major* — în care, revenind la folclor ca element fundamental al creației, continuă și desăvîrșește linia sa creatoare inaugurată în 1897 cu *Poema romînă*. Fără a avea vreo indicație programatică, rapsodiile izbutesc să trezească, prin pregnanța și plasticitatea muzicii lor, imagini deosebit de sugestive și evocatoare legate de viața poporului nostru. Întregul material melodic al rapsodiilor este constituit din cîntece preluate din repertoriul lăutăresc orășenesc. Valoarea acestor lucrări constă în desăvîrșirea cu care aceste melodii, îmbinate între ele, înfățișate sub diferite aspecte, sînt prezentate într-un tot, organic închegat, de o mare virtuozitate orchestrală.

Dacă prin rapsodii Enescu realizase — la un înalt nivel artistic — tendințe afirmate de antecesorii săi, ele n-au constituit însă decît o etapă în evoluția sa creatoare, reprezentînd doar un aspect inițial al folosirii folclorului în creație. Considerînd întreaga operă a lui Enescu, observăm că în tot ce a scris ulterior rapsodiilor, departe de a fi abandonat folclorul, el n-a mai revenit la mijloacele și stilul acestora.

[1] Petre Comarnescu, *Interviu cu George Enescu*, « *Politica* », 5 febr. 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dealtminteri, este concludent și faptul că, în lucrările următoare, el n-a mai folosit forma rapsodică. În acest sens, însăși creația sa luminează unele declarații — îngust interpretate de către unii — în care Enescu afirma că genul rapsodic este cel mai indicat pentru folosirea folclorului.

Utilizarea folclorului prin citarea directă a melodiei populare își avea limitele sale și nu putea satisface pe un compozitor de forța creatoare a lui Enescu. În procesul de creație, el își dăduse seama cît de dificilă este prelucrarea cîntecului popular, fără a-i altera caracterul, fără a-i risipi mireasma și poezia proprie.

« Prelucrarea folclorului — sublinia el într-un interviu — trebuie făcută atît de dibaci, încît această dibăcie profesională să nu apară » [1].

Este evident că o melodie dată, oricît ar fi fost ea de frumoasă, nu putea mulțumi, ba dimpotrivă putea fi chiar o piedică pentru un compozitor cu inventivitatea melodică și cu capacitatea de a construi, de a *compune*, a lui Enescu.

Ni se pare semnificativ, în acest sens, faptul că Enescu n-a mai scris a treia rapsodie, deși aceasta fusese anunțată, chiar și cu indicația tonalității, pe coperta primei sale rapsodii tipărite. Un manuscris găsit de curînd conține o serie de cîntece lăutărești notate de Enescu de la vestitul lăutar Cristache Ciolac și destinate probabil a sluji drept material tematic unei a treia rapsodii. Abandonarea acestui proiect ni se pare că nu este întîmplătoare.

E adevărat că, intrat în circuitul turneelor internaționale, Enescu nu dispune de mult timp. Credem, însă, că renunțarea nu se datorește nici lipsei de timp, nici nereușitei încercării sale eventuale, nici lipsei unui material melodic adecuat, ci a însemnat părăsirea deliberată a *unui* mijloc de prelucrare a folclorului, socotit depășit, epuizat pentru obiectivele creatoare mai ample, mai profunde ale lui Enescu. După *Poema romînă* și cele două *Rapsodii romîne*, o a treia rapsodie n-ar fi însemnat pentru Enescu un pas mai departe, o adîncire, ci o repetare, o reluare cu aceleași mijloace a altor cîntece populare din vastul repertoriu lăutăresc. Cu primele rapsodii, el își atinsese ținta și, de aici, înțelegea să meargă mai departe. Și oricîtă strălucire avea o asemenea prelucrare, oricît de profund izbutise el să exprime potențialul emoțional al melodiei populare folosite, aceasta constituia totuși o limitare a imaginației creatoare a lui Enescu, la *datele* melodiei citate. Astfel, tot ce a scris Enescu ulterior dovedește că rapsodiile au constituit o etapă, depășită prin pătrunderea mai adîncă a folclorului și prin făurirea unui limbaj propriu, în spiritul acestuia.

Preocupat de această problemă și dorind să împărtășească și colegilor săi mai tineri experiența creației sale, Enescu a avut prilejul, în diferite interviuri și declarații, să-și expună părerile cu privire la folclor și la posibilitățile de a-l utiliza în creația muzicală. De la primele sale declarații și pînă la acelea făcute în ultima vreme — chiar și după ce compusese *Sonata a III-a pentru vioară*, în caracter popular romînesc — Enescu a susținut că forma cea mai potrivită pentru folosirea cîntecului popular este cea rapsodică, întrucît aceasta integrează melodia populară, fără a o altera.

Apariția *Sonatei a III-a pentru vioară* părea să însemne o revenire, o infirmare a acestei păreri, prin faptul că noua lucrare a lui Enescu demonstra cu strălucire posibilitatea utilizării folclorului în forme mari, care necesită travaliu tematic, plan tonal, construcție etc. Totuși, aceasta n-a însemnat o contrazicere, ci dimpotrivă a precizat sensul profund și larg în care a înțeles Enescu utilizarea folclorului, sens care poate fi observat și în evoluția creației contemporanului său Bela Bartok.

Subliniind frumusețea folclorului și importanța lui pentru compozitorii care vor să creeze o muzică cu caracter național, Enescu a stabilit distincția dintre cîntecul

---

[1] Petre Comarnescu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

popular, preluat sub forma lui autentică, și inspirația din cîntecul popular, adică crearea unei melodii proprii, în spiritul celei populare, sau, chiar a unui limbaj muzical personal, păstrînd elemente intonaționale folclorice.

Toate aceste modalități ale folosirii folclorului sînt prezente în creația lui Enescu și arată însăși evoluția ei — de la citatul cîntecului popular la crearea limbajului muzical personal, inspirat din folclor.

Referindu-se la propria sa experiență, Enescu spune:

« Socotesc folclorul perfect în sine. Întrebuințarea lui în lucrările simfonice echivalează cu o slăbire, o diluare a lui. Înțeleg ca fiecare compozitor să se inspire prin propriile sale mijloace. Nu văd decît o singură excepție: folosirea folclorului în rapsodii, unde motivele populare sînt juxtapuse, nu prelucrate. Se poate amplifica motivul popular într-o singură manieră, aceea a progresiunii dinamice, prin reluarea lui, prin repetarea lui, fără alterări, fără codițe sau umpluturi »[1]. Și, pentru a-și justifica această părere, Enescu încheie, dînd exemplul propriei sale experiențe:

« Rapsodiile le-am scris așa din pur instinct; numai după aceea am căutat să-mi dau seama care era necesitatea care îmi dictase astfel ».

În rîndurile de mai sus, deși se folosește un termen unic, « folclor », este limpede că Enescu distinge între cîntecul popular propriu-zis — adică folclorul, ca produs al poporului, șlefuit și desăvîrșit de-a lungul timpului — și inspirația din folclor, adică creația proprie a compozitorului, prin asimilarea elementelor intonaționale, a spiritului lui, rezultată din « inspirația prin propriile mijloace ». De altfel, cu alt prilej, Enescu a accentuat această părere a sa despre cîntecul popular, spunînd: « Să te inspiri numai de la el, dar să-l lași în pace »[2].

Recomandînd forma rapsodiei sau a suitei, drept cele mai potrivite pentru utilizarea melodiilor populare autentice, citate direct din fondul bogat al muzicii poporului, Enescu a extins apoi datele problemei și a lărgit orizontul creației bazate pe folclor, accentuînd asupra folosirii creatoare a folclorului, prin făurirea unei melodii și a unui limbaj muzical propriu, născut din asimilarea profundă a elementelor intonaționale și a substanței folclorice.

Concepția lui Enescu este un rezultat al însăși experienței sale componistice. Opera sa marchează diferite etape — de la « rapsodii », unde recurge la melodii populare autentice, la *Sonata a III-a pentru vioară*, în care făurește o tematică în spiritul folclorului lăutăresc și pînă la *Suita sătească* sau *Impresii din copilărie*, unde limbajul muzical însuși este o chintesență, o sublimare a folclorului. De altfel chiar în anul imediat următor rapsodiilor, Enescu depășise stadiul citatului folcloric, și anume în *Suita I pentru orchestră* unde « preludiul la unison », care deschide suita, constituie o subtilă distilare a folclorului; întreaga linie melodică, o monodie originală de o deosebită expresivitate, sună romînește, fără să aibă cel mai mic citat din vreun cîntec popular, și ne apare ca o esență a folclorului.

Sonata a III-a pentru vioară și pian este o piatră de hotar în creația enesciană și în muzica romînească. Revenind, după alte lucrări, la filonul folcloric, Enescu dă, în această sonată « în caracter popular romînesc », exemplul adevăratei prelucrări creatoare a cîntecului popular. Într-un interviu acordat ulterior compunerii acestei sonate, Enescu își menține părerile privitoare la folosirea cîntecului popular prin citate directe, dar adaugă: « În ultima mea sonată pentru vioară întrevăd o dezvoltare posibilă pentru viitor: a cînta în caracterul popular, fără a servirea la motiv »[3]. Adică crearea unui material tematic propriu, conceput în spiritul muzicii populare,

---

[1] Aurel Broșteanu, *Interviu cu George Enescu*, « *Propășirea* », 17 dec. 1928, an. II, nr. 75.

[2] Petre Comarnescu, *op. cit.*

[3] Aurel Broșteanu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

printr-o asimilare desăvîrşită a caracterelor ei esenţiale. De altfel, cu acelaşi prilej, Enescu subliniază cu referire la această sonată: « Nu întrebuinţez cuvîntul stil, pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvîntul caracter exprimă ceva existent, dat de la început [1]. De asemenea, pentru a arăta că în creaţie este esenţială pătrunderea şi asimilarea profundă a substanţei folclorului, Enescu accentuează că « folosirea materialului folcloric nu realizează autenticitatea caracterului etnic» şi adaugă că « compozitorul romîn va putea să creeze paralel cu muzica populară, dar prin mijloace absolut personale, lucrări valoroase, asemănător caracterizate» [2].

Mergînd mai departe pe această cale, Enescu a adîncit şi mai mult legătura nu numai cu folclorul, dar cu întreaga ambianţă care îl generează. În *Suita sătească*, în *Impresii din copilărie*, în *Quartetul de coarde nr. 2* sau în *Simfonia de cameră*, elementul folcloric nu mai este atît de precis conturat, ci rafinat la maximum, sublimat într-o expresie cu totul personală, care-i păstrează doar nuanţele şi mireasma. Aici nici nu se mai simte legătura directă cu cîntecul popular, muzica lui Enescu apărînd ca o expresie paralelă cu cîntecul popular, născută într-un anumit mediu, dintr-o similitudine de atitudine şi de simţire faţă de acelaşi mediu. În aceste lucrări, Enescu a realizat momentul pe care îl întrevedea într-un interviu acordat încă în 1912:

« . . .Noi nu putem încă spune că avem acel parfum al decorului natural al regiunilor noastre, filtrat prin geniul compozitorilor, care să distingă muzica romînească. El se va cunoaşte după ce generaţii de artişti se vor inspira din natura noastră, cu nopţile noastre scînteietoare, cu ciobanii care hăulesc, cu cîinii noştri care latră. Numai după ce multe, cît mai multe temperamente cu adevărat artistice vor vibra sincer în faţa acestui mediu romînesc, se va putea spune că muzica lor are un caracter care ne este propriu . . . » [3].

În *Suita sătească* — şi în alte lucrări amintite — muzica reprezintă mai mult decît o transfigurare a folclorului, o esenţă autentic muzicală a naturii patriei, a simţămintelor oamenilor de la noi.

Şi poate, aici, Enescu, marele artist, dă cel mai înalt exemplu compozitorilor noştri, dincolo de soluţii şi formule care nu servesc decît o singură dată şi numai aceluia care le făureşte în dogoarea creaţiei: vibraţia puternică şi sinceră a artistului în faţa vieţii, alături şi împreună cu colectivitatea, căreia, prin cele mai adînci fibre ale sufletului său, îi aparţine, adică, pornind de la aceleaşi date şi cu aceeaşi emoţie, ca şi toţi aceia care, pe aceste locuri, au făurit de-a lungul veacurilor, cîntecul romînesc.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ И ВОПРОСЫ ФОЛЬКЛОРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Опираясь на отдельные примеры, взятые из произведений Джордже Энеску и на некоторые высказывания великого композитора относительно использования народной песни в творчестве, автор поднимает некоторые вопросы, касающиеся включения фольклора в композиционную музыку. В кратком историческом вступлении рассматриваются различные этапы исследования фольклора в румынской музыке, начиная с его появления в композиционной музыке в виде сборников и адаптаций народных песен в первой половине XIX в., и вплоть до его использования и органического включения в работы румынских композиторов. После

[1] Aurel Broşteanu, *op. cit.*

[2] *Ibidem.*

[3] Al. Şerban, *Interviu cu George Enescu*, « *Flacăra* », 8 sept. 1912, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Бердеску, настойчиво добивавшегося точной записи и сохранения оригинальной мелодии и ритма, и Музическу, поставившего вопрос гармонизации соответствующей характерной модальности румынских мелодий, Энеску был первым, обратившим внимание на возможность широко использовать народные песни и иллюстрировавшим эту возможность всем своим творчеством. Начиная с первых произведений — «Румынская поэма» и «Румынские рапсодии» — и кончая последними композициями, Энеску доказывает разнообразие своих личных путей использования народной песни в творчестве, отнюдь не основанных на строгих формулах, показывая таким образом, что путь к национальной музыке предполагает не формальную утилизацию подлинной народной песни, а понимание ее духа и задушевное примыкание к жизни и чаяниям породившего ее коллектива.

L'ŒUVRE DE GEORGES ENESCO ET LES PROBLÈMES DU FOLKLORE DANS LA CRÉATION MUSICALE

(RÉSUMÉ)

Partant de quelques exemples tirés de l'œuvre de Georges Enesco et s'étayant de certaines opinions du grand compositeur sur l'utilisation du chant populaire dans la création musicale, l'auteur aborde certains problèmes ayant trait à l'integration du folklore dans la grande musique. Une brève introduction historique expose les différentes étapes de l'étude du folklore dans la musique roumaine, depuis son apparition dans la grande musique, sous forme de recueils et d'arrangements de chants populaires au cours de la première moitié du dix-neuvième siècle, et jusqu'à son utilisation et son incorporation organique dans les oeuvres de nos compositeurs. Après Berdescu, qui postule l'exactitude de la notation et la conservation de la mélodie et du rythme originaux, après G. Musicescu, qui pose le problème d'une harmonisation correspondant au spécifique modal des mélodies roumaines, Enesco est le premier à envisager la possibilité d'utiliser le chant populaire dans les formes élevées de la musique, possibilité dont toute sa création constitue un exemple. Ainsi, dès ses premières compositions — le « Poème roumain » et les « Rhapsodies roumaines » — et jusque dans ses dernières œuvres, Enesco prouve la diversité de ses moyens personnels, dédaignant les formules rigides dans l'emploi du chant populaire dans la création musicale. Il indique ainsi que la voie vers une musique nationale n'implique pas un emploi formel du chant populaire authentique, mais suppose l'approfondissement de l'esprit de ce chant et une adhésion intime à la vie et aux aspirations de la collectivité qui l'a engendré.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONCERTELE SIMFONICE ÎN PERIOADA 1906—1920 SUB CONDUCEREA LUI DIMITRIE DINICU

de FERNANDA FONI

Începutul secolului al XX-lea reprezintă, în viața culturală a țării noastre, o perioadă de evidentă ascensiune, de bogată și multilaterală frămîntare. Inițiative și instituții care luaseră ființă în secolul trecut se afirmă și se dezvoltă în acest început de veac. Alături de celelalte manifestări artistice, concertele simfonice vin să completeze dezvoltarea vieții muzicale romînești.

Eduard Wachmann avusese importanta inițiativă de întemeiere și conducere a concertelor simfonice în țara noastră, extinzînd prin aceasta posibilitățile de manifestare pe tărîm muzical. Pînă atunci, arta muzicală își găsise expresie doar în muzica legată de spectacolul de teatru, în muzica de antracte ca și în muzica de operă — în special în opera străină, căci teatrul de operă romînesc nu reușise încă să se stabilizeze. Operele muzicale instrumentale, muzica simfonică clasică și modernă căpătase un cadru propriu de manifestare, abia prin organizarea concertelor simfonice. Într-o vreme în care nu exista un teatru permanent de operă, concertele simfonice sînt acelea care constituie un centru constant de educare muzicală, prilejuind formarea unui public iubitor de muzică și a unor cadre de instrumentiști calificați care îmbunătățesc mereu calitatea tinerei orchestre simfonice.

În timpul celor 40 de ani de activitate a « Filarmonicii » înființate de Eduard Wachmann, viața culturală romînească se îmbogățește astfel cu stagiunile de concerte simfonice, care contribuie efectiv la ridicarea nivelului muzical al ascultătorilor.

Acest drum ascendent nu este unitar însă în întreaga țară. La Iași, de pildă, deși viața muzicală este destul de animată, nu se poate vorbi în această perioadă de aceeași afirmare și pe tărîmul muzicii simfonice. Societățile muzicale, cu existență mai totdeauna efemeră, au aici o activitate sporadică și nu reușesc să creeze stagiuni simfonice permanente. O activitate mai susținută se desfășoară în capitala Moldovei mult mai tîrziu, abia în perioada primului război mondial, cînd G. Enescu, profitînd de faptul că o seamă de muzicieni, ca M. Jora, M. Bîrsan, A. Ciolan etc. se aflau la Iași, înjgheabă o orchestră care, prin concertele ei simfonice, dă un viu impuls vieții muzicale din acest oraș. În capitala țării, opera de popularizare a muzicii simfonice, inițiată de Eduard Wachmann, este continuată începînd din

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1906, de Dimitrie Dinicu, care, preluînd conducerea simfonicelor, ridică pe o nouă treaptă de dezvoltare viața muzicală romînească.

Născut într-o familie de muzicanți, la 13 iunie 1868, Dinicu crește într-un mediu în care muzica este îndeletnicirea principală, tatăl său fiind un renumit cîntăreț din nai, «acel lăutar admirat de toți cîți l-au auzit, pentru talentul său de executant în dulcele instrument care, vai, piere: naiul»[1], încît nu e de mirare că Dimitrie manifestă de timpuriu atracție față de această artă. Îndrumat și ajutat de tatăl său, el studiază violina cu profesorul Frantz Schipeck. Dar firea sa deosebit de muzicală nu se mulțumește numai cu acest studiu. Iată ce ne povestește el însuși: «Tatăl meu s-a gîndit că ar fi bine să învăț violina. Făceam progrese; totuși violina nu mă încălzea prea mult. Într-o zi, tata mă duse la Conservatorul de muzică, în clasa profesorului Constantin Dimitrescu, unde avui prilej să aud vraja violoncelului. Am spus tatei că se poate duce acasă liniștit, deoarece eu voi rămîne la curs»[2]. Și într-adevăr Dinicu a urmat cursul de violoncel cu C. Dimitrescu, profesorul întregii generații de violoncelişti de valoare din țara noastră.

Elev sîrguincios, conștient și deosebit de talentat, Dimitrie Dinicu termină studiile Conservatorului de muzică în șase ani, fiind declarat absolvent cu premiul I.

Pentru a se desăvîrși, el pleacă la Viena (1887) unde continuă studiile cu renumitul profesor Ferdinand Helmesberger. De la început Dinicu este remarcat ca un element deosebit de valoros și se numără printre elevii eminenți ai acestui conservator. După doi ani, Dinicu absolvă și cursurile Conservatorului din Viena fiind distins cu premiul I la clasa de violoncel a profesorului F. Helmesberger, și cu medalia de aur la clasa de teorie și solfegii condusă de profesorul Robert Fuchs. Societatea «Amicii muzicii» (*Gesellschaft der Musikfreunde*), care patrona Conservatorul, îi oferă medalia de argint pentru studii complete și premiul Beethoven.

Revenit în țară, Dimitrie Dinicu reușește să obțină o bursă cu ajutorul căreia își poate prelungi șederea la Viena, unde activitatea sa concertistică dintre anii 1890—1892 este elogiată în presă, așa cum mărturisea o cronică vieneză, arătînd că: «Tînărul artist romîn s-a legitimat ca unul dintre cei mai eminenți artiști ai prezentului»[3]. În anii următori, el cucerește succese asemănătoare și în orașele Budapesta, Berlin, Paris, unde are prilejul să concerteze.

Deși aceste succese i-au oferit perspectiva unei remarcabile cariere de solist, Dimitrie Dinicu se reîntoarce în țară unde-și pune întreaga sa pricepere, întregul său talent și competența sa muzicală în serviciul învățămîntului muzical romînesc și în special a dezvoltării concertelor de muzică de cameră și a concertelor de muzică simfonică.

Prima funcțiune pe care o îndeplinește în țară este aceea de inspector general de muzică al școalelor secundare. După puțină vreme, în anul 1892, este numit titularul catedrei de violoncel de la Conservatorul de muzică din București, unde, continuînd tradiția înaintașului său C. Dimitrescu, desfășoară o frumoasă activitate pedagogică, străduindu-se să ridice cadre noi de violoncelişti.

În cariera sa didactică, Dimitrie Dinicu se preocupă de asemenea de formarea unor cadre mai specializate în execuția muzicii de cameră, care să poată sluji pentru atragerea publicului spre muzică și pentru educarea lui. Pînă atunci muzica de cameră se executa foarte puțin; sînt cunoscute doar încercările unor E. Hübsch, F. Schipeck, C. Dimitrescu, de a închega un cvartet care nu a reușit însă să-și asigure continuitatea. Și în acest domeniu, Dinicu — urmînd tradiția lui E. Wach-

[1] Ion Borgovan, *Dimitrie Dinicu*, «*Luceafărul*», 1913, 12, nr. 5, p. 6.
[2] Constantin Nedelcu, *D. Dinicu*, f. a.
[3] Constantin Nedelcu, *D. Dinicu*, f. a., citează cronica vieneză din 2 dec. 1891, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mann, care promovase muzica de cameră încă din anul 1872, în producțiile publice ale Conservatorului — încearcă să pună bazele unui cvartet cu activitate susținută. Astfel, în anul 1897, după trei ani de încercări și concerte pregătitoare, D. Dinicu constituie prima formație permanentă de muzică de cameră din țara noastră, cvartetul, împreună cu G. A. Dinicu, E. Loebel și E. Dall'Orso. Ulterior, din cvartet

Cvartetul înființat de D. Dinicu, cu George Enescu la vioara I-a

au făcut parte în diverse împrejurări unii dintre cei mai reprezentativi executanți ai muzicii instrumentale clasice și moderne de la noi ca: G. Enescu, Carol Flesch, Rudolf Malcher, Geza de Kresz, E. Loebel, Lövinger, Skohoutil, G. A. Dinicu și alții. Acest cvartet a căpătat o deosebită strălucire în special în anul 1903 cînd pupitrul primei violine a fost ocupat de maestrul G. Enescu.

Pe lîngă prietenia personală ce i-a legat, G. Enescu și D. Dinicu și-au împletit eforturile într-o frumoasă și îndelungată activitate concertistică și dirijorală în cvartetul de muzică de cameră și în « Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În aceşti ani cvartetul devine promotorul muzicii de cameră în ţara noastră, pregătind astfel un public educat, apt pentru a înţelege muzica instrumentală a marilor autori clasici şi moderni.

La sugestia lui Dinicu se creează catedra de muzică de cameră la Conservatorul de muzică din Bucureşti, făcîndu-se astfel legătura între activitatea teoretică

Dimitrie Dinicu văzut de Iser

pedagogică şi viaţa practică muzicală. Catedra nefiind înscrisă în buget, Dinicu ţine în mod gratuit acest curs, pînă la punerea lui în buget, punînd astfel bazele învăţămîntului muzicii de cameră la Conservator.

Dar, Dinicu, care încercase să dea un impuls concertelor de muzică de cameră ce presupuneau un public mult mai pregătit, cu o educaţie mult mai serioasă, şi-a dat seama că, totuşi, concertele simfonice sînt acelea care pot pătrunde mai uşor în public, care pot cuprinde un public mai larg, şi astfel, în vara anului 1904, strînse în jurul său o parte din muzicienii orchestrei lui Eduard Wachmann

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(aflați în vacanță) și constitui «Societatea Filarmonică Romînă», precursoarea «Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice», prima orchestră simfonică permanentă subvenționată de stat.

În aceeași vară obține aprobarea Eforiei Spitalelor Civile de a organiza cu orchestra «Societății Filarmonice Romîne» cîteva concerte populare, de promenadă, la Sinaia, concerte la care execută un repertoriu variat compus din lucrări simfonice de Mozart, Grieg, Gluck, Rameau și alții.

În toamna aceluiași an Dinicu revine în capitală și mai dă și aci patru concerte cu aceeași orchestră. Atît concertele de la Sinaia, dar mai cu seamă cele din București au avut un deosebit succes fiind un prilej de verificare a posibilităților lui Dinicu și ale ansamblului organizat de el. Aceste realizări îl indică pe Dinicu drept cel mai nimerit continuator al capabilului, dar bătrînului conducător al orchestrei simfonice existente, Eduard Wachmann. Doritor să ducă mai departe înfăptuirile acestuia, D. Dinicu se adresează Ministerului Instrucțiunii Publice, solicitînd concursul statului pentru acțiunea ce voia să întreprindă.

Menționînd realizările lui Eduard Wachmann, Dinicu, conștient de necesitatea unei orchestre simfonice permanente care «ar complecta în mod fericit începutul destul de lăudabil ce s-a făcut în această direcție pentru civilizația noastră generală» [1], insistă în cererea sa pentru înființarea unei astfel de orchestre, fiindcă — spune el — «armoniile ce se revarsă dintr-o orchestră compusă din muzicieni distinși înțelegători ai artei lor vor fi totdeauna un instrument prețios de civilizare» [2].

În felul acesta, necesitatea creării orchestrei se impune ca un imperativ al vremii, ca o consecință a dezvoltării gustului muzical, a creșterii puterii de apreciere a artei muzicale și a exigenței publicului din acea epocă. Datorită acestor condiții, lupta lui Dinicu este încununată de succes, obținînd aprobarea Ministerului pentru înființarea «Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice», care se constituie din membrii «Societății Filarmonice Romîne», preluînd și pe ceilalți membri ai orchestrei simfonice existente, iar D. Dinicu fiind numit directorul orchestrei.

Spre deosebire de formația condusă de Eduard Wachmann, a cărei întreținere apăsa exclusiv pe umerii acestuia, Dinicu reușește, prin stăruința sa, să obțină subvenția statului pentru această nouă orchestră. Pusă sub egida Ministerului și primind o subvenție, orchestra își poate desfășura activitatea cu o certitudine și o continuitate pe care nu le avusese pînă atunci. De altfel, acordarea subvenției de 70 000 lei anual garantează în primul rînd o modestă, dar asigurată existență muzicienilor din orchestră, care nu mai sînt obligați să cînte în diferite locuri pentru bani și, așa cum se spune într-o cronică a timpului, «avînd traiul asigurat, nu mai fac negustorie ci muzică» [3].

Muzicanții profesioniști au venit în rîndurile acestei orchestre, iar la primele pupitre Dimitrie Dinicu și-a asigurat concursul profesorilor Conservatorului din București. Cu toate că ansamblul cîștigase o bogată experiență, reușind să susție programe variate, totuși mai avea unele lipsuri printre care unii cronicari semnalează «insuficiența numerică și disproporția între instrumentele de coarde» [4]. Într-adevăr, componența ei, la începutul activității lui Dinicu, era de 45 de persoane, număr ce nu corespundea necesităților orchestrale de interpretare a majorității operelor simfonice clasice și moderne. De asemenea, în anumite partide ale orchestrei se

---

[1] Cererea adresată de D. Dinicu Min. Cult. și Instr. Publ. pentru înființarea orchestrei, A.S.B., mapa 28, vol. 1, Dir. artelor, 1906.

[2] *Ibidem.*

[3] N. Pora, «*Convorbiri critice*», 1 febr. 1907, 1, nr. 3, p. 142—143.

[4] *Cronica muzicală*, «*Universul*», 28 ian. 1914.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

simțea lipsa unor cadre de nivel profesional superior, care să dețină primele pupitre și să înlesnească munca celorlalți orchestranți. Aceste deficiențe decid pe director să aducă cîțiva specialiști din străinătate pentru a-și completa formația. Printre aceștia sînt aduși: Geza de Kresz (care funcționează și ca profesor al Conservatorului din București), Max Lövinger, Rudolf Malcher și alții, care alături de tinerele elemente ieșite din conservator întregesc ansamblul (care ajunge să aibă în anul 1914, 70—80 de persoane) și îmbunătățesc simțitor calitatea execuțiilor lui.

Înzestrat cu o mare putere de muncă, plin de dragoste pentru opera de popularizare a muzicii simfonice, Dinicu imprimă membrilor orchestrei un stil nou de lucru perseverent, neobosit, fiind de o deosebită exigență, necesară, de altfel, pentru realizarea oricărei manifestări artistice superioare. Se pare că această conștiinciozitate în muncă a fost socotită drept ceva neobișnuit, de vreme ce și presa timpului remarcă: « piesele sînt studiate, repetate de nenumărate ori, culoarea lor e respectată mai mult și memoria maestrului interpretat rămîne neștirbită »[1].

Mai presus de toate, însă, obiectivul principal pe care l-a urmărit D. Dinicu a fost acela de a face din orchestra sa un instrument de educare a marelui public. Avînd subvenția statului care asigura salarizarea decentă a orchestranților, Dinicu face un nou pas: ieftenește prețurile de intrare la concerte. De altfel el mărturisește:... « fără o « popularizare » a prețurilor, nu toată lumea va fi în stare să guste muzică bună: de aceea am ieftenit intrarea la concertele simfonice pînă la suma de 1 leu, de unde, înainte vreme, minimul loc costa 3 lei »[2]. Scăderea prețurilor de intrare la concerte dovedește caracterul democratic pe care l-a imprimat Dinicu instituției, încercînd astfel să pună muzica la îndemîna unui public mai larg. Cronicarii vremii sînt îndreptățiți să sublinieze faptul că: « nu va fi departe (vremea) cînd vom vedea că un simplu muncitor va putea asculta pe Beethoven, Mozart, Haydn și va propaga mai departe programele pline de învățămînt ale acestor dascăli sufletești »[3]. Organizînd în acest chip orchestra, « Dimitrie Dinicu și-a pus forțele pentru îndeplinirea unui scop frumos și nobil pentru propagarea muzicii în toate straturile societății »[4], notează un alt cronicar.

Dar, Dinicu s-a gîndit și la condiția colegilor săi din orchestră. Se știe că, pe atunci, contractele — atît la teatru, cît și la orchestră se făceau pe stagiune, și nu pe an. Artiștii, cîntăreții, muzicienii rămîneau, astfel, fără nici un fel de resurse în timpul verii. Pentru a asigura salarizarea membrilor orchestrei în lunile de vacanță, iar, pe de altă parte, pentru a-și continua activitatea, Dinicu inaugurează concertele populare în timpul verii, încheind un contract cu « antreprenorul Parcului Oteteleșanu prin care se închiria orchestra Ministerului să concerteze seral pe timp frumos în Parcul Oteteleșanu de la 8 1/2 la 12 noaptea sub conducerea lui Gh. A. Dinicu cu începere de la 23 aprilie la 31 mai »[5].

Gh. A. Dinicu, un talentat violonist, membru al « Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice » și al cvartetului de coarde, a fost fratele și unul din valoroșii colaboratori ai lui D. Dinicu.

Concertele din Parcul Oteteleșanu, frecventate de un public mai larg și mai puțin educat în ce privește muzica simfonică, aveau programe alcătuite din piese clasice, alături de piese mai ușoare ca uverturi, arii de operă, valsuri, mai accesibile și astfel mai atrăgătoare pentru auditoriul căruia i se adresau concertele.

---

[1] N. Pora, « *Convorbiri critice* », 1 febr. 1907, 1, nr. 3, p. 142—143.

[2] Ion Borgovan, *Interviu D. Dinicu*, « *Luceafărul* », 1 mart. 1913, 12, nr. 5.

[3] « *Voința Națională* », 5 noiembr. 1906.

[4] *Ibidem*, 24 dec. 1906.

[5] Mapa 211/1907 în Arhiva Min. Instr. Publ., A.S.B.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe lîngă aceasta, orchestra își mai da concursul și la Teatrul Național, unde executa muzica de scenă la diferitele drame sau comedii din repertoriu.

Ceea ce a contribuit în mare măsură la creșterea numerică a publicului muzical, a fost și felul interesant și atractiv în care erau alcătuite programele concertelor simfonice. De altfel în presă se menționează că « ceea ce a dat imboldul adevărat publicului nostru amator de muzică, ca să se îndrepte tot mai mult spre producțiile simfonice au fost programele simfonicelor; alături de o simfonie clasică găsești o bucată brodată pe motive populare, după care vine o uvertură și apoi cîte o noutate abia auzită cu cîteva luni înainte în marile capitale »[1].

Și într-adevăr programele prezentate de Dinicu sînt variate, educative, urmînd principiul de a ilustra atît muzica clasică și modernă, cît și de a prezenta creația tinerilor compozitori romîni. Iată de pildă programul concertului de deschidere a stagiunii 1906 (12 oct.), prima stagiune dirijată de Dinicu, la care s-au executat: *Uvertura op. 92* de Dvorak, *Simfonia I în do major* de Beethoven, *Carnaval de Paris* de Swendsen, executat în primă audiție, *Potopul* de S. Saëns și *Poema romînă* de G. Enescu. Se remarcă grija dirijorului de a cuprinde în program muzica clasică, reprezentată aici prin *Simfonia I în do major* de Beethoven, ca și lucrările compozitorilor din școlile naționale: Dvorak, Swendsen și S. Saëns. De asemenea, executînd în acest prim concert, *Poema romînă* de G. Enescu, pe care-l consideră « șef al simfoniei romînești, cel dintîi care a dat cîntecului nostru o formă superioară: simfonia »[2], Dinicu a arătat de la început locul pe care înțelege să-l acorde muzicii romînești în concertele simfonice.

Pe bună dreptate se afirmă cu acest prilej în presa vremii, că: « Dinicu a dozat cu pricepere muzica clasică, muzica modernă și muzica creată din folclorul romînesc »[3].

Parcurgînd programele realizate sub bagheta lui D. Dinicu de-a lungul stagiunilor, se desprinde clar importanța pe care a acordat-o în primul rînd compozitorilor clasici, Haydn, Mozart, Beethoven, folosind operele acestora ca bază de educare muzicală a publicului. Alături de clasici, muzica romanticilor Berlioz, Schumann, Mendelsohn, Brahms, Wagner, C. Franck vine să împlinească în mod armonios repertoriul concertelor simfonice. Stagiune după stagiune, întîlnim aproape la fiecare concert lucrări de Beethoven și Wagner.

Dezvoltarea concertelor este oglindită prin varietatea și îmbogățirea continuă a repertoriului, care, începînd cu stagiunea anului 1908 este completat cu lucrări din muzica modernă franceză ale compozitorilor S. Saëns, Massenet, Debussy, Fauré.

Compozitorii reprezentanți ai școlilor naționale Dvorak, Smetana, Grieg, se situează de asemenea la loc de frunte în programele concertelor simfonice din perioada aceasta. Din muzica simfonică națională a diverselor popoare, D. Dinicu a apreciat în mod deosebit muzica simfonică a școlii ruse, căreia îi sezisează tinerețea și prospețimea, precum și faptul că e « dezvoltată pe baza cîntecului popular »[4]. Sub Dinicu s-au cîntat în primă audiție de către « Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice » numeroase lucrări de Ceaikovski, Borodin, Balakirev, Musorgski, Rimski-Korsakov, Glazunov. Repertoriul acesta a adus o nouă posibilitate de cultivare a publicului muzical și a constituit un frumos exemplu pentru compozitorii noștri ce se străduiau să creeze, chiar în acei ani, tînăra artă muzicală romînească.

---

[1] « *Viața literară și artistică* », 21 oct. 1907, p. 332.

[2] Ion Borgovan, *Interviu D. Dinicu*, « *Luceafărul* » 1 mart. 1913, 12, nr. 5.

[3] « *La Roumanie* », 14 oct. 1906.

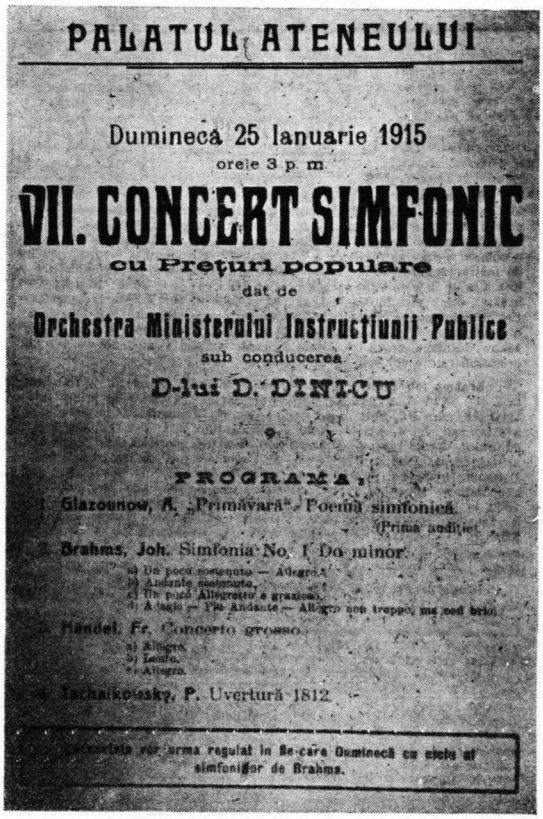
[4] Ion Borgovan, *Interviu D. Dinicu*, « *Luceafărul* », 1 mart. 1913, 12, nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Activitatea « Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice » este în general bogată în prime audiții. Fiecare concert era un prilej pentru dirijor de a programa lucrări încă necunoscute în țara noastră.

Eforturile depuse de orchestranți și de dirijor pentru progresul stagiunilor simfonice este remarcat de maestrul G.Enescu, care, într-un interviu, spune: «cu programe frumoase și cu chibzuială alcătuite, execuții ireproșabile și cu un public care gustă, simte, pricepe frumusețea partițiunilor, viața muzicală la noi este în mare progres» [1].

Pentru o prezentare multilaterală a muzicii simfonice clasice și moderne, Dinicu executa în « ciclu » opera compozitorilor, procedeu pe care-l folosea și în scopul de a înlesni înțelegerea cît mai completă a lucrărilor simfonice. În felul acesta a programat de pildă ciclul simfoniilor lui Beethoven, care s-a bucurat de un remarcabil succes în rîndul ascultătorilor, astfel încît la cerere, a fost repetat. De asemenea, Dinicu arată că « pentru ca publicul să aibă ideie de evoluția simfoniilor » [2], a făcut ciclul istoric al simfoniei parcurgînd în concertele sale simfonia din școala germană, franceză și din școala rusă « ca fiind cele mai importante » [3].


PALATUL ATENEULUI

Duminecă 25 Ianuarie 1915
orele 3 p. m.

VII. CONCERT SIMFONIC
cu Prețuri populare
dat de
Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice
sub conducerea
D-lui D. DINICU

PROGRAMA:

1. Glazounow, A. „Primăvară". Poemă simfonică. (Prima audiție)
2. Brahms, Joh. Simfonia No. I Do minor
a) Un poco sostenuto — Allegro.
b) Andante sostenuto.
c) Un poco Allegretto e grazioso.
d) Adagio — Più Andante — Allegro non troppo, ma con brio.
3. Handel, Fr. Concerto grosso.
a) Allegro.
b) Largo.
c) Allegro.
4. Tschaikowsky, P. Uvertură 1812.

Concertele vor urma regulat în fie-care Duminecă cu ciclu al simfoniilor de Brahms.

Afișul primei audiții a poemului simfonic Primăvara de A. Glazunov

Dinicu a apreciat mult activitatea depusă de Ed. Wachmann, înaintașul său, de aceea a preluat una din cele mai reușite forme de prezentare a operelor clasice, inițiate de acesta. Este vorba de concertele-festival, concerte ce cuprind lucrări din cele mai importante și semnificative ale marilor maeștri. În stagiunile dintre anii 1906 și 1919, s-au organizat festivaluri Mozart, Beethoven, Wagner, Grieg, Brahms, Berlioz, Schumann, Ceaikovski, S. Saëns, C. Franck. Concertele-festival erau deosebit de gustate de public și primite cu multă căldură. Dar festivalurile Beethoven și mai cu seamă cele Wagner se bucurau de o popularitate și mai mare, ele fiind așteptate cu cea mai mare nerăbdare (de altfel au și fost cele mai numeroase).

În general, în epoca de care vorbim, se introduc în repertoriul orchestrei simfonice majoritatea lucrărilor lui Wagner. Cu toate încercările lui Wachmann și cu toate succesele înregistrate de muzica lui Wagner, opera acestui mare compozitor era încă puțin cunoscută și numai parțial. Multe lucrări n-au putut fi prezentate din pricina greutăților de interpretare pe care le ridicau și a numărului insuficient de membri existenți în orchestră la vremea aceea. Inițiativa lui Dinicu de a îmbogăți

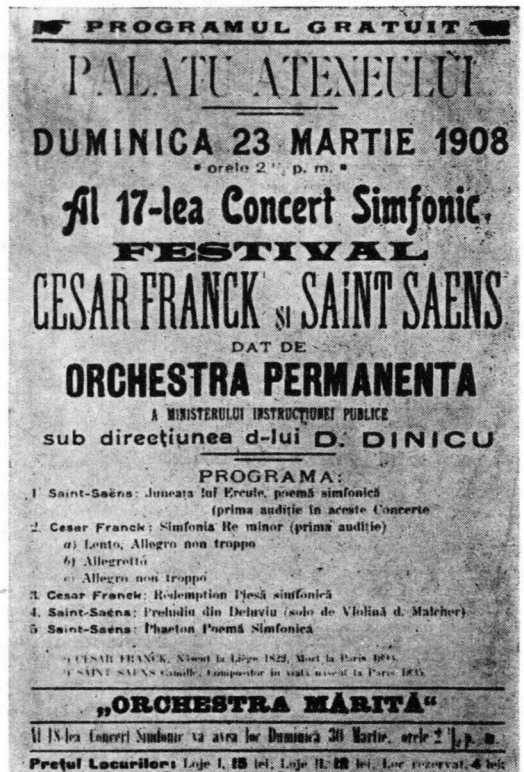
[1] G. Enescu, *Despre D. Dinicu*, «*Steagul*», 3 dec. 1914.
[2] *Interviu D. Dinicu*, «*Rampa*», 25 oct. 1915.
[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

repertoriul simfonic cu lucrări de Wagner este viu aplaudată de critica vremii, iar efortul depus de orchestra sub conducerea sa « spre a da o cît mai fidelă interpretare operelor lui Wagner »[1], este în curînd încununat de succes. Festivalurile Wagner organizate în stagiunea anului 1908, cu prilejul împlinirii a 25 ani de la moartea compozitorului, sînt o mărturie a progresului realizat[2]. Cu prilejul executării bogatului repertoriu wagnerian, critica subliniază atît progresul atins în interpretare, cît și sensibila creștere a puterii de înțelegere a publicului, cu atît mai mult cu cît, în ce privește creația wagneriană « era un timp cînd nimenea nu gusta această muzică, fiind greu de înțeles »[3].

În dorința de a ridica din ce în ce mai mult calitatea concertelor simfonice, ca și pentru a stimula interesul ascultătorilor, Dinicu a dat posibilitatea de a fi cunoscuți valoroși dirijori străini ca: Mascagni, Lasalle, Isaye, Weingartner, Nedbal, Jean Huré, Siegfried Wagner, care au condus orchestra simfonică a Ministerului Instrucțiunii Publice de-a lungul stagiunilor. Alături de aceștia, o întreagă pleiadă de soliști interpreți de renume mondial ca: Isaye, Thibaud, Pugno, Tereza Careno, Van Dyk, Capet, Mark Hambourg, Leopold Godowsky, Hubermann, Pablo Casals, A. Rubinstein și alții, au dat o strălucire deosebită concertelor la care participau.

Măestria cu care, atît dirijorii cît și soliștii, interpretau operele clasicilor și modernilor, a determinat o creștere a simțului artistic al publicului muzical și a exigenței acestuia față de muzica cei se oferea.


PROGRAMUL GRATUIT

PALATU ATENEULUI

DUMINICA 23 MARTIE 1908

« orele 2½ p. m. »

Al 17-lea Concert Simfonic.

FESTIVAL

CESAR FRANCK și SAINT SAENS

DAT DE

ORCHESTRA PERMANENTA

A MINISTERULUI INSTRUCȚIUNEI PUBLICE

sub direcțiunea d-lui D. DINICU

PROGRAMA:

1. Saint-Saëns: Juneața lui Ercule, poemă simfonică (prima audiție în aceste Concerte)
2. Cesar Franck: Simfonia Re minor (prima audiție)
   a) Lento, Allegro non troppo
   b) Allegretto
   c) Allegro non troppo
3. Cesar Franck: Rédemption Piesă simfonică
4. Saint-Saëns: Preludiu din Deluviu (solo de Vioară d. Malcher)
5. Saint-Saëns: Phaeton Poemă Simfonică

„ORCHESTRA MĂRITĂ"

Al 18-lea Concert Simfonic va avea loc Duminică 30 Martie, orele 2½ p. m.

Prețul Locurilor: Loje I. 15 lei; Loje II. 12 lei; Loc rezervat 4 lei. Stalul I. 3 lei; Stalul II. 2 lei; Stalul III. 1 leu.

Biletele se găsesc la Agenția Teatrală Kal de l'Indépendance Roumaine.

Programul concertului-festival C. Franck și S. Saëns organizat de D. Dinicu în anul 1908

Dar Dinicu nu face apel numai la marii interpreți și dirijori din străinătate, la cei consacrați, ci, atent la toate manifestările muzicale romînești, plin de grijă și de dragoste pentru talentele poporului nostru, el dă prilejul de afirmare — cu curaj și profund conștient de importanța acestei acțiuni — compozitorilor, dirijorilor și interpreților romîni. Din prima și pînă la ultima stagiune pe care o conduce, în programele simfonicelor găsim nume de soliști romîni ca: Elodia Coandă, Constanța Theodory, Petre Eli-

---

[1] *Cronica muzicală*, « *Viața nouă* », 2 mart. 1908.

[2] S-au executat atunci: *Uvertura Polonia*, *Visul Elzei* din *Lohengrin*, *Despărțirea lui Wotan* și *Farmecul focului* din *Walkiria*, Preludiu la actul I cu finalul actului III din *Parsifal*, *Rugăciunea Elisabetei* din actul III din *Tannhäuser*, Preludiu și *Moartea Isoldei* din *Tristan și Isolda*, preludiu la actul I din *Lohengrin*, *Uvertura la Meistersänger*, *Idila lui Siegfried*, *Uvertura la Tannhäuser*, *Uvertura la Cristoph Columb* (p. a.), Preludiu al actul III din *Lohengrin*, Fragmente din *Parsifal*, *Kaisermarsch*, Preludiu la actul III din *Meistersänger*, *Moartea lui Siegfried* din *Götterdämmerung*, *Venusberg* și *Bacanala* din *Tannhäuser*.

[3] *Al 2-lea festival Wagner*, « *Voința Națională* », 16 feb. 1910.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nescu, Cella Delavrancea, Aurelia Cionca, Grigore Dinicu, Lucia Cosma, Veturia Triteanu, Socrate Barozzi, Mircea Bîrsan, Mihai Nasta, Nadia Chebap, Vasile Filip, Constantin C. Nottara, Nicolae Caravia, valoroși interpreți formați și consacrați datorită climatului muzical creat de bogata activitate a orchestrei permanente.

Pe linia de afirmare a artei naționale, se înscrie și bogata activitate de promovare a muzicii romînești în concertele simfonice ale « Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice » condusă de Dimitrie Dinicu. Pentru prima oară este integrată în mod constant, în repertoriul orchestrei oficiale, tînăra literatură muzicală romînească, — în frunte cu aceea a marelui George Enescu — ale cărui lucrări fuseseră executate încă de vechea Filarmonică a lui Ed. Wachmann.

PROGRAMUL GRATUIT

PALATU ATENEULUI

DUMINICA 17 FEBRUARE 1908

orele 2 ½ p. m.

Al 12-lea Concert Simfonic

FESTIVAL WAGNER *)

DAT CU OCAZIA ANIVERSĂREI A 25 ANI DE LA MOARTEA COMPOZITORULUI

DE

ORCHESTRA PERMANENTA

A MINISTERULUI INSTRUCȚIUNEI PUBLICE

sub direcțiunea d-lui D. DINICU

cu grațiosul concurs al D-nei

GUTHEIM POENSGEN

dela Opera populară din Wiena

PROGRAMA:

1. Polonia: Uvertură, (Prima audiție) (Descoperită în anul acesta)
2. Lohengrin: Visul Elsei (D-na POENSGEN)
3. Walküre: Despărțirea lui Wotan de Brünhilda și farmecul focului
4. Parsifal: Preludiul din primul act cu finalul actului al 3-lea
5. Tanhaüser: Rugăciunea Elisabetei (D-na POENSGEN)
6. Tristan și Isolde: Preludiu și moartea Isoldei

*) WAGNER RICHARD, Născut la 22 Mai 1813 în Lipsca, Mort la 13 Februarie 1883 la Veneția.

„ORCHESTRA MĂRITĂ"

Concertele ver urmă în fiecare Duminică cu un ciclu istoric al Simfoniei, în ordine cronologică

Al 12-lea Concert Simfonic va avea loc Duminică 24 Februarie, orele 2 ½ p. m.

Prețul Locurilor: Loje I, 15 lei, Loje II, 12 lei; Loc rezervat, 4 lei; Stalul I, 3 lei; Stalul II, 2 lei; Stalul III, 1 leu.

Biletele se găsesc la Agenția Teatrală Hai de l'Indépendance Roumaine.

Afișul primului festival Wagner din stagiunea 1908 cu prilejul aniversării a 25 de ani de la moartea compozitorului

Dar nu numai programarea operelor lui G. Enescu este semnificativă în atitudinea lui Dinicu, ci strînsa sa colaborare cu cel mai mare maestru al muzicii romînești. Prin această colaborare G. Enescu a contribuit din plin la dezvoltarea « Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice ».

Înființarea de către Enescu a « Premiului Enescu » pentru muzică (1913), acordat celor mai merituoși compozitori, a fost un nou prilej de a contribui la promovarea lucrărilor tinerilor compozitori romîni distinși cu acest înalt titlu.

Atît creația lui Enescu, cît și bogata sa activitate solistică depusă în cadrul orchestrei simfonice au dat o deosebită valoare, au conferit un mare prestigiu concertelor din acea vreme. Astfel, la 20 martie 1907, un simfonic ce începea cu *Uvertura Coriolan* de Beethoven, cuprindea și *Concertul în re major* pentru vioară și orchestră de Beethoven; Courante, Double Sarabande, Double Bourée din *Sonata a II-a* de Bach; *Rondo* de Beethoven și *Campanella* de Paganini executate de G. Enescu. După cum se vede, aproape un recital Enescu, căci singura piesă pentru orchestră care s-a executat a fost uvertura *Coriolan*. Programe de acest fel se pot cita nenumărate în această epocă de intensă activitate muzicală.

Datorită succeselor repurtate de concertele-festival, Dinicu a consacrat și compozitorilor romîni astfel de concerte. Așa de pildă, în aceeași perioadă a programat concerte-festival Enescu, Castaldi, Nona Ottescu. În stagiunea 1908 organizează primele două festivaluri Enescu, cedînd bagheta maestrului care și-a dirijat atunci *Suita I* pentru orchestră (primă audiție), *Simfonia în mi bemol major* (primă audiție), *Rapsodia romînă 1* și *2*, *Poema romînă* și *Intermezzo pentru instrumente de coarde*.

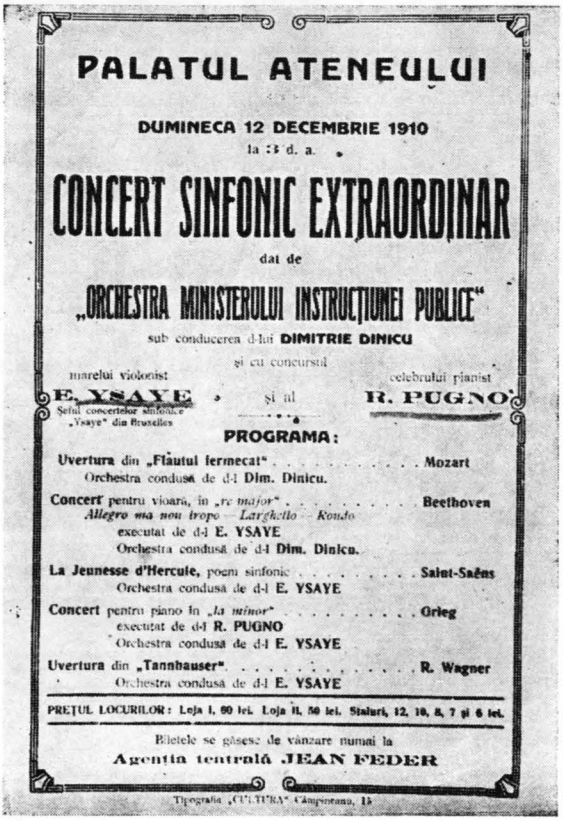
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La pupitrul «Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice», George Enescu nu și-a dirijat numai propria creație. Punîndu-și întreaga măiestrie în slujba ridicării nivelului artistic muzical al concertelor și a cultivării publicului muzical romînesc, el a promovat cele mai importante lucrări ale clasicilor, romanticilor, modernilor și ale compozitorilor romîni.

În decursul stagiunilor, G. Enescu a dirijat un important număr de prime audiții. În anul 1910, se execută sub bagheta sa, pentru prima oară în țara noastră *Uvertura academică* de Brahms, iar în stagiunea 1914 dirijează *Două Nocturne (Nuages* și *Fêtes)* de Debussy. Maestrului Enescu i se datorește și prima prezentare integrală a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven în concertul din 14 decembrie 1914. Această simfonie interpretată cu concursul corului «Carmen», condus de Kiriac — unitate muzicală bine închegată și care ducea o susținută activitate corală alături de cea simfonică a orchestrei de stat— și a soliștilor E. Drăgulinescu, M. Georgescu, R. Vrăbiescu și G. Folescu, a constituit un adevărat eveniment în evoluția manifestărilor muzicale romînești.

Tot cu concursul corului «Carmen» a reușit George Enescu în stagiunea 1915 să execute actul III din *Parsifal* de Wagner, iar în stagiunea 1916 să prezinte *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz cu soliștii Drăgulinescu-Stinghie și R. Vrăbiescu.

În rîndul celor mai importante prime audiții dirijate de Enescu în această perioadă se mai numără și *Simfonia în sol major* de Haydn; uvertura *Faust* de Schumann; *Simfonia în re major* de Mozart și altele, precum și finalul din *Simfonia romînească* de Stan Golestan și *Scherzo* de Cuclin.



PALATUL ATENEULUI

DUMINECA 12 DECEMBRIE 1910
la 8½ d. a.

CONCERT SINFONIC EXTRAORDINAR

dat de

„ORCHESTRA MINISTERULUI INSTRUCȚIUNEI PUBLICE"

sub conducerea d-lui DIMITRIE DINICU

și cu concursul

marelui violonist E. YSAYE Șeful concertelor simfonice „Ysaye" din Bruxelles și al celebrului pianist R. PUGNO

PROGRAMA:

Uvertura din „Flautul fermecat" . . . . . Mozart
Orchestra condusă de d-l Dim. Dinicu.

Concert pentru vioară, în *„re major"* . . . . . Beethoven
Allegro ma non troppo — Larghetto — Rondo
executat de d-l E. YSAYE
Orchestra condusă de d-l Dim. Dinicu.

La Jeunesse d'Hercule, poem simfonic . . . . . Saint-Saëns
Orchestra condusă de d-l E. YSAYE

Concert pentru piano în *„la minor"* . . . . . Grieg
executat de d-l R. PUGNO
Orchestra condusă de d-l E. YSAYE

Uvertura din „Tannhauser" . . . . . R. Wagner
Orchestra condusă de d-l E. YSAYE

PREȚUL LOCURILOR: Loja I, 60 lei. Loja II, 50 lei. Stalurî, 12, 10, 8, 7 și 6 lei.

Biletele se găsesc de vînzare numai la
Agenția centrală JEAN FEDER

Tipografia „CULTURA" Câmpineanu, 15

Programul concertului din 12 dec. 1910 dat cu concursul violonistului E. Ysaye și al pianistului R. Pugno

Vorbind despre rodnica activitate a maestrului Enescu în cadrul «Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice», nu se poate trece cu vederea ciclul celor 16 «concerte istorice» din stagiunea 1915—1916 (dintre care opt executate cu orchestra), în care a trecut în revistă cele mai de seamă lucrări ale literaturii violonistice.

Dezvoltarea concertelor simfonice, succesul lor, creșterea publicului amator, constituie un stimulent și pentru compozitorii care-și găsesc astfel un prețios teren de experimentare a încercărilor lor creatoare. Orchestra simfonică oferă posibilități de afirmare tinerilor compozitori romîni: Castaldi, Cuclin, N. Ottescu, Stan Golestan etc., care sînt îndeaproape ajutați de Dinicu pentru a se înfățișa publicului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rolul acesta deosebit de important pe care l-a avut «Orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice», este sezisat cu claritate de Nona Ottescu, care, într-un articol dedicat memoriei lui Dimitrie Dinicu, spune: «a modelat sufletul publicului cultivîndu-i gustul; astfel tinerii muzicanţi la această şcoală practică au început să-şi

Palatul Ateneului

Duminică 14 Decembrie 1914
orele 2', p. m precis

IX-a SIMFONIE
de Beethoven
pentru
Soli, Cor şi Orchestră
prima audiţie integrală în România
sub conducerea D-lui
G. ENESCU
dată în
Beneficiul Societăţei „Crucea Roşie Română"
cu concursul
D-nei L. Drăguliescu, (Soprana) D-rei M. Georgescu, (Alt) D-lui G. Vrăbiescu, (Tenor) D-lui G. Poiescu (Bas)
al
Orchestrei Ministerului Instrucţiunei Publice
(Director D-nul D. Dinicu)
şi al
Societăţei Corale „Carmen"
(Director D-nul D. G. Kiriac)

Programa:

1. Rimsky-Korsakow, Scheherazada. Suită simfonică în 4 părţi.
Vioară, solo D-nul G. de Kreez.
1. Marea şi vaporul Sindbad.
2. Povestea principelui Calendar.
3. Tânărul principe şi principesa
4. Festivalul din Bagdad.
2. Paul Dukas, L'apprenti sorcier. Scherzo.
3. Beethoven, Simfonia 9-a (Re minor)
pentru Soli, cor şi orchestră.
a) Allegro ma non troppo.
b) Molto vivace.
c) Adagio molto e cantabile.
d) Oda Bucuriei de Fr. Schiller (Tradusă de I. U. Soricu).

Afişul primei audiţii integrale a Simfoniei a IX-a de Beethoven sub conducerea lui George Enescu

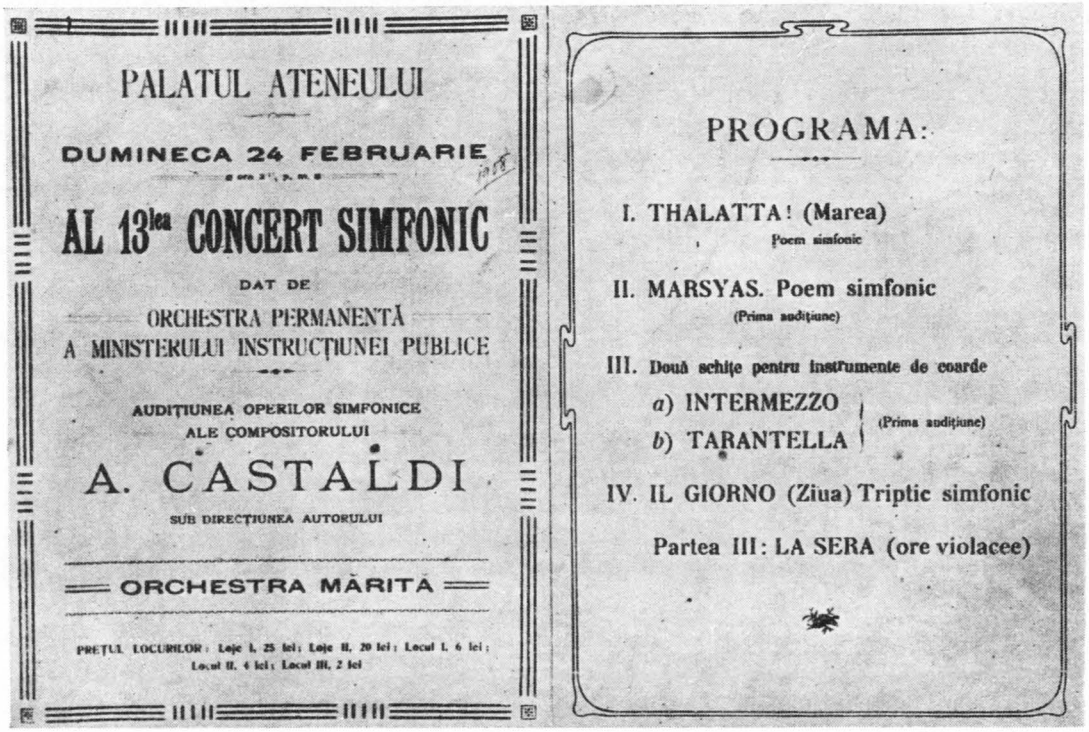
apropie învăţăturile şcoalei teoretice; astfel chiar numai existenţa orchestrei permanente i-a încurajat să scrie opere simfonice»[1].

Şi într-adevăr Dinicu a stimulat creaţia compozitorilor naţionali aducînd operele lor în faţa publicului, fapt care a contribuit la formarea unui repertoriu de muzică simfonică romînească. Încă din stagiunea anului 1908, Dinicu dirijează *Marsyas* şi *Tarantella* de Castaldi, profesor al Conservatorului din Bucureşti, şi

[1] Nona Ottescu, *Recunoştinţă*, «*Muzică şi poezie*», dec. 1935, I, nr. 2, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în acelaşi an îi consacră un concert-festival. Aceeaşi orchestră a executat primele lucrări ale lui Stan Golestan. Şi de data aceasta şi-a adus maestrul George Enescu contribuţia sa preţioasă căci în concertul din 3 ianuarie 1910, cînd s-a executat finalul din *Simfonia romînă*, de Stan Golestan, Enescu a susţinut partea pianului. Prezenţa maestrului şi interpretarea sa au contribuit, fără îndoială, la afirmarea lucrării, apreciată de cronica timpului ca «interesantă». Tot în stagiunea anului 1910 este programat pentru prima oară compozitorul Nona Ottescu, căruia i se exe-


PALATUL ATENEULUI

DUMINECA 24 FEBRUARIE

AL 13lea CONCERT SIMFONIC

DAT DE

ORCHESTRA PERMANENTĂ
A MINISTERULUI INSTRUCŢIUNEI PUBLICE

AUDIŢIUNEA OPERILOR SIMFONICE
ALE COMPOSITORULUI

A. CASTALDI

SUB DIRECŢIUNEA AUTORULUI

ORCHESTRA MĂRITĂ

PREŢUL LOCURILOR: Loje I, 25 lei; Loje II, 20 lei; Locul I, 6 lei; Locul II, 4 lei; Locul III, 2 lei

PROGRAMA:

I. THALATTA! (Marea)
Poem simfonic

II. MARSYAS. Poem simfonic
(Prima audiţiune)

III. Două schiţe pentru instrumente de coarde
a) INTERMEZZO
b) TARANTELLA
(Prima audiţiune)

IV. IL GIORNO (Ziua) Triptic simfonic

Partea III: LA SERA (ore violacee)

Afişul şi programul concertului-festival Castaldi din 24 februarie 1908, sub conducerea compozitorului

cută poemul *Le temple de Gnide*, iar un an mai tîrziu, în 1911, s-a cîntat preludiul *La rose rouge* de acelaşi compozitor. Presa remarcă aceste prezentări de muzică de compozitori romîni, notînd că «orchestra cu dl. Dinicu merită recunoştinţă că dau un sprijin tinerilor compozitori romîni executîndu-le lucrările»[1]. O altă lucrare importantă a lui Nona Ottescu, poemul simfonic *Narcis*, audiată pentru prima oară în stagiunea anului 1912, a fost distinsă cu «Premiul Enescu» la primul concurs ce s-a ţinut în anul următor.

Rînd pe rînd încep a fi cunoscuţi tinerii compozitori romîni ce se afirmă în acea vreme. Prin grija dirijorului permanent, în anul 1912 sînt programate *Simfonia în do minor* de Alexis Catargi şi *Uvertura Didona* de Alfred Alessandrescu, aceasta din urmă distinsă cu «Premiul Enescu» în anul 1913.

Interesul arătat de D. Dinicu muzicii romîneşti s-a manifestat nu numai pe planul creaţiei, ci şi prin aceea că el a căutat să încurajeze pe muzicienii romîni,

[1] H. Göering, *Cronica muzicală*, «*Voinţa Naţională*», 11 noiemb., 1911.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cedîndu-le bagheta pentru interpretarea propriilor compoziții ca și a lucrărilor simfonice din literatura muzicală universală. Așa de pildă, concertul-festival din 2 martie 1914, cu programul alcătuit din: poemul simfonic *Narcis*, fragmente din *Le temple de Gnide*, preludiul *La rose rouge*, *Din bătrîni*, *Foi de toamnă* și *În ritm de gavotă*, toate de Nona Ottescu, a fost dirijat de compozitorul însuși. În presă, acest concert este comentat ca o interesantă manifestare de artă romînească, subliniindu-se că lucrările executate sînt « cele mai demne încercări după cele ale lui George Enescu »[1].

Tot mai des întîlnim în stagiunile următoare la pupitrul « Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice », pe tinerii muzicieni romîni A. Alessandrescu, M. Jora, I. Perlea, M. Bîrsan, iar în anul 1920 George Georgescu urmează lui Dimitrie Dinicu la conducerea orchestrei.

Compozitorii romîni au fost în mare măsură sprijiniți în dezvoltarea lor de maestrul Enescu, care, dirijîndu-le lucrările, le dădea — prin prestigiul său — consacrarea. Poate fi amintit în acest sens festivalul Enescu din 22 februarie 1915, dirijat de compozitor, la care pe lîngă compozițiile proprii *Suita în do major* dedicată lui Saint Saëns (executată în primă audiție), *Simfonia I-a în mi bemol major* și *Poema romînă*, maestrul Enescu a dirijat în primă audiție *Scherzo* de Cuclin, lucrare ce fusese distinsă cu « Premiul Enescu », încă din anul 1913.

Repertoriul de muzică romînească al orchestrei oficiale se îmbogățește în stagiunea 1919 cu lucrările: *Suita nr. 2* de G. Enescu, *Suita în re major* și *Suita în re minor* de M. Jora (pentru care compozitorul a primit « Premiul Enescu » în 1915) și cele *Două schițe simfonice* și *Trei melodii* de Perlea, toate executate în prime audiții și dirijate de compozitorii înșiși.

Vorbind despre activitatea orchestrei simfonice din acea perioadă, D. Dinicu arată că « pentru prima oară compozitorii noștri și-au auzit compozițiile lor, iar parte din ei le-au și dirijat »[2]. Importanța acestei activități de sprijinire a creației muzicale naționale, ca și a școlii dirijorale autohtone este relevată de Nona Ottescu: « astfel autorul, auzindu-și opera, devenea propriul său critic, fugind de combinațiile sonore nereușite, dezvoltînd pe cele reușite sau chiar creînd sisteme din ele. Astfel compozitorii tineri au ajuns să aibă o practică de maturitate și cei ce aveau aptitudini pentru a conduce orchestra, au ajuns șefi de orchestră »[3].

Ridicarea cadrelor proprii de compozitori, dirijori și interpreți, marchează o nouă etapă de dezvoltare a vieții muzicale romînești, fapt care este sezisat și de presa vremii: « am ajuns la un important punct de educație muzicală dacă putem susține o întreagă sesiune numai cu propriile noastre elemente »[4].

Grija și priceperea cu care erau organizate concertele simfonice, nivelul ridicat la care ajung din punct de vedere al repertoriului și al interpretării, fac ca ele să devină « o adevărată trebuință sufletească »[5], încît, « pe lîngă ședințele obișnuite din cursul stagiunii se mai dau și altele suplimentare »[6]. Dată fiind creșterea numărului ascultătorilor ca și interesul mereu sporit al publicului față de concertele simfonice, Dinicu a introdus repetiția generală publică care, după cum afirmă și cronica timpului, nu era altceva decît « un concert în plus cu prețuri mai mici »[7]. În felul acesta, de unde la început Dinicu conducea stagiuni doar de cîte 13 concerte

---

[1] « *Flacăra* », 15 mart. 1914.
[2] D. Dinicu, *Din viața mea*, «*Muzică și poezie*», 1, nr. 3, 1936.
[3] N. Ottescu, *Recunoștință*, «*Muzică și poezie*», 1, nr. 2, 1935.
[4] Sylvio, *Cronica muzicală*, « *Universul* », 17 febr. 1915.
[5] « *Viața literară și artistică* », 21 ian. 1907, 1, 3.
[6] «*Voința Națională*», 8 febr. 1911.
[7] «*Scena*», G. Marius, 11 dec. 1914.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(stagiunea simfonică ținînd din octombrie pînă în aprilie, cuprinzînd în medie cam un concert pe săptămînă), ajunge să conducă spre sfîrșitul rodnicei sale activități, stagiuni de 30 pînă la 45 concerte.

Tendințele de popularizare a muzicii și de educare a publicului, manifestate de Dinicu pe diverse planuri, se arată și în faptul că el introduce programele explicative « ce se vindeau în sală » și care au constituit « o nouă și evidentă probă a progresului » [1]. Eforturile lui Dinicu au dat roade căci și presa vremii semnalează că: « concertele simfonice prezintă un aspect nou, figuri atente care urmăresc execuțiunea mai ales a simfoniilor cu partiturele în mînă, ropot de aplauze și comentarii după concert » [2].

După doi—trei ani de activitate în cadrul orchestrei, datorită perseverenței lui Dinicu se realizează și propunerile sale, — adresate ministerului încă în cererea de înființare a orchestrei permanente —, de a se răspîndi concertele simfonice și în provincie. În anul 1908 Dinicu a dat un concert cu orchestra la Ploiești și chiar în același an a obținut aprobarea de a organiza concerte în provincie după un proiect pe care conducătorul orchestrei a trebuit să-l prezinte ministerului. Astfel, se aprinde scînteia activității formațiilor simfonice și în provinciile țării noastre.

Violoncelist prin profesie, profesor la Conservatorul din București, Dinicu și-a manifestat puternica-i dragoste de a-și împărtăși cunoștințele muzicale unui număr cît mai mare de amatori luînd conducerea dirijorală a orchestrei de stat deși nu făcuse studii speciale în acest domeniu. Iată ce ne spune maestrul G. Enescu despre acest « muzicant excelent » cum îl numea: « în ce privește dirijorul Dinicu sînt surprinzătoare progresele enorme pe care omul acesta autodidact în meșteșugul de a dirija, le-a realizat în decursul anilor. Nimeni nu va contesta d-lui Dinicu marele merit pe care l-a cîștigat cu aceste concerte simfonice. Grație perseverenței cu care a stat la post, grație muncii serioase pe care a depus-o avem astăzi un public muzical » [3].

Pedagog al unei întregi generații de muzicieni, educator al unui larg public, căruia i-a cultivat gustul pentru muzica simfonică și i-a dat prilejul să cunoască toate marile lucrări ale literaturii universale muzicale, Dimitrie Dinicu este unul din promotorii vieții muzicale romînești, « mare însuflețitor al muzicii simfonice la noi » [4].

Către anii 1919—1920 Dinicu fiind bolnav, apare din ce în ce mai rar la pupitrul orchestrei simfonice și nu după multă vreme părăsește cu totul conducerea orchestrei, care trece sub direcția lui George Georgescu, de curînd întors de la studiile făcute în Germania, cu Arthur Nikisch.

Prin laborioasa sa activitate, Dinicu a reușit să alcătuiască o orchestră capabilă de a executa muzica simfonică universală, a cîștigat un public iubitor al acestei muzici, astfel încît după cei 14 ani de trudă, el poate constata că și-a realizat programul pe care și-l propusese în 1906, cînd preluase bagheta orchestrei permanente: « iată-mi, în scurt programul pe care am căutat să mi-l fac și să-l urmez: întîi de toate asigurarea traiului pentru executanții din orchestră și apoi popularizarea prețurilor, muzică serioasă la temelia căreia stă acea clasică, — pe cît se poate — concerte extraordinare cu artiști mari și toate silințele pentru muzica romînească. Bazat pe principiul, că numai atît timp cît avem măcar o orchestră stabilă și societăți corale bine conduse, dacă nu și o operă națională, cîntecul înăscut într-un popor poate înflori, am luptat și lupt pentru înfăptuirea acestei idei » [5].

---

[1] « *L'Orient* », 3 (16) febr. 1919.

[2] « *Voința Națională* », H. Göering, 19 noiemb. 1911.

[3] *Enescu despre Dinicu*, « *Steagul* », 3 dec. 1914.

[4] « *Muzică și poezie* », mai 1936, an. I, nr. 7.

[5] Ion Borgovan, *Interviu D. Dinicu*, « *Luceafărul* », 1 mart. 1913, nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СИМФОНИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ ПЕРИОДА 1906—1920 ГОДОВ ПОД РУКОВОДСТВОМ ДИМИТРИЕ ДИНИКУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

После беглого упоминания о зарождении симфонических концертов в стране, статья обращается к новому этапу развития этих концертов под управлением Д. Динику.

В 1906 г. Д. Динику основывает «Оркестр Министерства народного просвещения», продолжающий традиции бывшей «Филармонии», созданной и управляемой до того Эдуардом Вахманом.

Одним из первых достижений Д. Динику является тот факт, что румынский симфонический оркестр впервые получает пособие от государства. Таким образом, директор обеспечивает членам оркестра минимальное денежное вознаграждение. Кроме того, снижение цен концертных билетов придает этим художественным выступлениям, посвященным широкому кругу слушателей, демократический характер.

Автор разбирает программу оркестральных сезонов под руководством Динику, подчеркивая значение, придаваемое дирижером произведениям классических композиторов (как основу музыкального воспитания), а затем романтиков, и усилия, приложенные Д. Динику для ознакомления слушателей с новейшими композиторами, представителями национальных музыкальных школ и, в особенности, с трудами молодых румынских композиторов.

В период 1906—1920 гг. в программы концертов постоянно включается репертуар национальной музыки и, первым долгом, произведения мастера Джордже Энеску. Все тот же Д. Динику выдвинул в устраиваемых им концертах ряд румынских солистов и дирижеров.

Энеску, неоднократно дирижировавший в этот период «Оркестром Министерства народного просвещения», придал концертам особую ценность и много содействовал поднятию уровня оркестра с точки зрения качества его исполнения, как и музыкальной подготовки слушателей.

LES CONCERTS SYMPHONIQUES DIRIGÉS PAR DIMITRIE DINICU DE 1906 À 1920

(RÉSUMÉ)

Après un bref coup d'œil sur les débuts des concerts symphoniques en Roumanie, l'article étudie une nouvelle étape de l'évolution de ces concerts, sous la direction de Dimitrie Dinicu.

Dimitrie Dinicu fonde, en 1906, l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique, qui continue la tradition de l'ancienne « Philarmonique», fondée et dirigé jusque là par Édouard Wachmann.

On compte parmi les premières réalisations de Dinicu le fait que, pour la première fois, un orchestre symphonique roumain est subventionné par l'Etat. Par là, le directeur assure aux membres de l'orchestre un minimum de salaire. De même, la réduction du prix des places imprime un caractère démocratique à ces manifestations artistiques dédiées à un large public.

L'auteur analyse la composition des programmes au cours des saisons musicales dirigées par Dinicu et souligne l'importance accordée par le chef d'orchestre aux œuvres des compositeurs classiques — comme base d'éducation musicale — puis aux compositeurs romantiques, ainsi que ses effort pour faire connaître les compositeurs modernes, les représentants des écoles musicales nationales et, notamment, les œuvres des jeunes compositeurs roumains.

Dans la période de 1906 à 1920, les programmes des concerts comprennent constamment un répertoire de musique nationale, où figurent, au premier rang, les œuvres du maître Georges Enesco. C'est à ce même Dimitrie Dinicu qu'est due la promotion de nombre de solistes, d'interprètes et chefs d'orchestre roumains, dans les concerts qu'il dirigeait.

Le maître Georges Enesco, qui, à cette époque, a souvent pris la baguette de l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique, a donné de l'éclat à ces concerts et a pleinement contribué à élever la qualité de l'interprétation et à former le goût musical du public.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ȘI DOCUMENTE

ARTA LUCRULUI ÎN FIER IN RIMETEA (TOROCKÓ) DIN REGIUNEA CLUJ

Fierăritul popular a fost pînă acum oarecum ocolit de atenția cercetătorilor. Meșteșugul fierăritului a îndeplinit un rol foarte important în viața și cultura populară. Pînă la apariția procedeelor moderne ale industriei metalurgice, fierarii populari au fost aceia care au dat poporului tot felul de unelte de muncă, ustensile de bucătărie, elemente utilizate în construcție. Asemenea obiecte de fier în Transilvania au fost pregătite din semifabricatele produse de cîteva centre de fierari: Zălaș (lîngă Hunedoara), Vașcău (în zona Beiușului), Lueta (în apropierea Odorheiului), Mădăraș (în Ciuc) etc. Printre cele mai vechi centre care au funcționat fără întrerupere, cu mare randament (circa 12 000 măji anual), producînd fier de cea mai bună calitate, a fost Trascăul[1]. Produsele trăscăoanilor s-au distins printr-o tehnică dezvoltată și prin înfățișarea lor artistică.

Trascăul (ungurește Torockó), oficial poartă numele de Rimetea. Este o comună în raionul Turda, situată la marginea Munților Metalici unde se întîlnește « Scaunul Arieșului » cu « Țara Moților ». Este o așezare maghiară, în care s-au așezat coloniștii fierari austrieci, aduși din Austria. Comuna s-a bucurat de anumite privilegii. Veniturile acestei comune de fierari au fost ademenitoare pentru feudalul Thorotzkai. Consecința a fost că urmașii secuilor liberi și ai oaspeților germani chemați din Austria au devenit iobagii lui. Populația Trascăului zadarnic s-a răsculat o dată cu țăranii lui Doja (1514) și cu curuții lui Thököly (1702); zadarnic au fabricat puști, săbii și lănci pe seama oastei lui Francisc Rákoczi al II-lea (1705), căci numai revoluția de la 1848 i-a eliberat și pe ei de sub stăpînirea feudalilor. Între timp însă apar marile uzine de fier, iar centrul de fierari din Trascău decade. Către anul 1890 încetează exploatarea ultimei mine de fier și a ultimului «hamor» (moară pentru bătut fierul). A rămas pînă în zilele noastre doar un «hamor» pentru sape precum și cîțiva fierari.

În epoca înfloririi fierăritului din Trascău, întreaga populație trăia de pe urma acestui meșteșug: sute de mineri *(bányász)* și cărbunari *(szencsinaló)*, proprietarii acționari ai turnătoriilor și hamorilor, slugile *(lóhajto)* lor care transportau la turnătorii minereu de fier și cărbunele de lemn pe spatele cailor, lucrătorii cu munca în acord *(szakmány)* de la turnătorii *(kóhos)* și de la hamori *(veröskovács)*, cei 20—40 de fierari *(kovács)*, prelucrătorii locali ai semifabricatelor etc.

Datorită unei vaste pieți, produsele trăscoanilor au fost felurite în funcție de necesitățile consumatorilor. Ei au produs fiare de plug de două feluri, cu o ureche

[1] În anii 1949-1951 s-a studiat arta populară din Trascău de către secția de artă populară a Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. (reprezentată prin Farago Josef) și catedra de etnografie a Universității Bolyai (reprezentată prin Nagy Jenö și Kós Károly). Între timp colectivul a fost completat cu studenții Károly Zoltán și Nagy Margit și cu absolvenți ai Institutului de artă plastică din Cluj, Halay Hajnal și Starrmüller Géza—adunînd astfel materialul volumului *Torockói magyar népmüvészet* [Arta populară maghiară din Trascău], care este pregătit pentru publicare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Fabricarea sapei (kapaveres) în « hamorul » de fier.

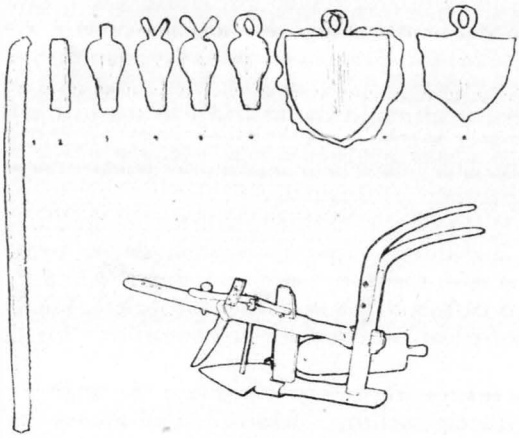


Fig. 2.—1, Bantă de fier (singvas) din care se fabrică sapa; 2—7, fazele prelucrării sapei în hamor; 8, sapă « din Trascău » (torockóikapa); jos, plug trăsăuan cu corman schimbător, avînd elementele de fier fabricate în Trascău: fierul lung (hosszuvas), fierul lat (laposvas, numit după formă), kétfülüvas şi susţinătorul (cimervas).

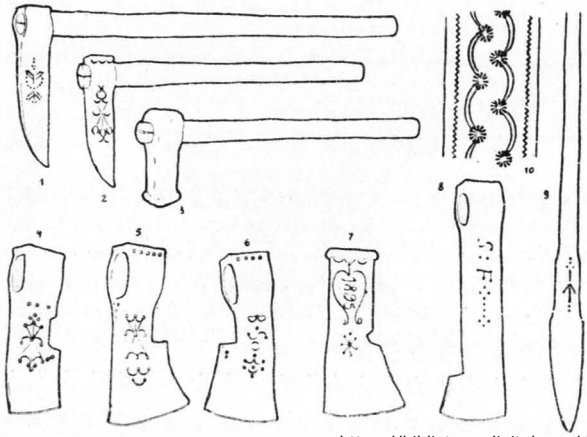


Fig. 3. — 1—2, tîrnăcop de miner (bányászcsakány); 3, ciocan de miner (pörely); 4—7, securi vechi cu ornamente săpate, cu monogram şi datare; 8, secure pentru tăiat fierul topit (vaskenyérvágó fejsze) cu monogram: 9, par de fier pentru făcut gaură în pămînt parilor de grădele, cu modele vechi; 10, ferecare de căruţă cu ornamente săpate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

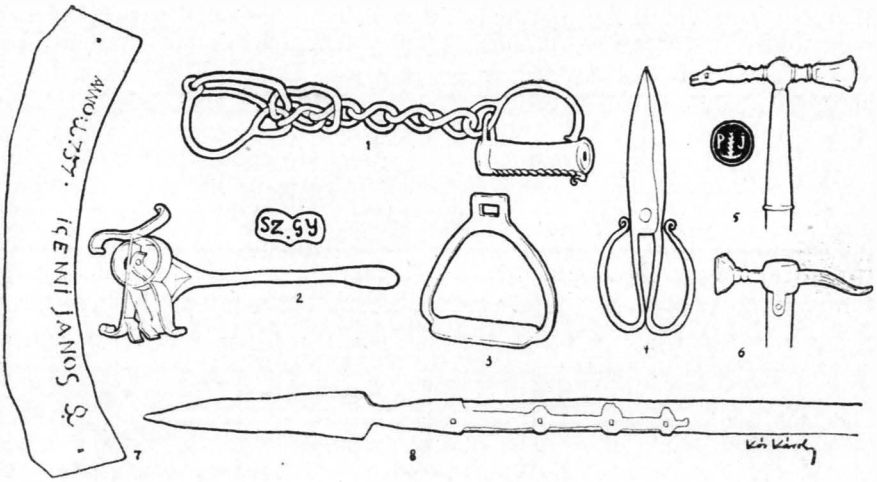


Fig. 4. — 1, piedică pentru cai; 2, fier pentru însemnarea vitelor şi cailor (bélyegzővas); semn cu monograma unei gazde; 3, scara pentru şa (kengyelvas); 4, foarfeci pentu tuns oile (gyapjunyiró ollók); 5—6, toporaşe (fokos); 7, partea de fier a unei unelte de cojocar cu data şi numele împodobite; « ANNO 1757 IGENNI JANOS »*; 8, lance din revoluţia de la 1848—1849.*

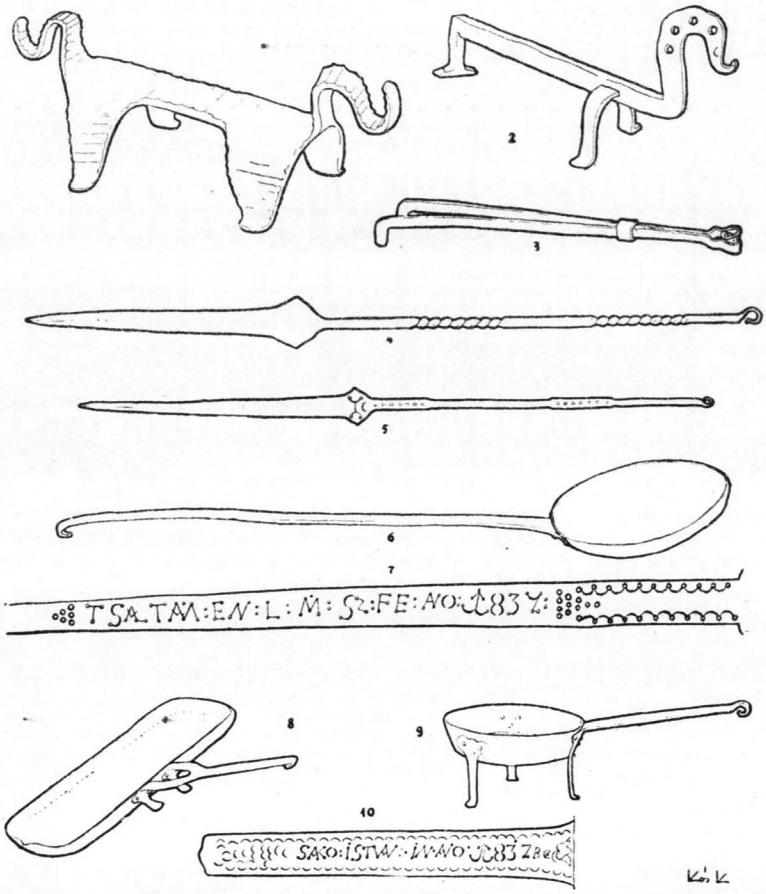


Fig. 5. — 1, miţă de fier (vasmacska) fabricată cu ciocanul hamorului (se văd urmele ciocanului uriaş, ca elemente decortive; 2, miţă de fier; 3, cleşte pentu jar (szénfogó); 4—5, frigare (nyárs); 6—7, tipsie pentru plăcinte (palacsintasütö) cu inscripţie decorativă pe coadă « TSALTAM EN L.M. SZ. FE. ANNO 1837 ». *8, tigaie (serpenyö); 9, tigaie cu picioare (lábas serpenyö); 10, coada unei tigăi cu inscripţie decorativă:* « SAKO ISTVAN, IN ANNO 1837 ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și cu două urechi *(egyfülü* și *kétfülüvas)*; sape de nouă feluri pentru satele din jur *(torockóikapa)*, pentru cîmpia Ardealului *(tordai* sau *györikapa)*, pentru viile din jurul Turzii, Aiudului și Albei-Iulia *(szőlőkapa)*, pentru zona Dejului *(désikapa)* și Clujului *(kolozsvárikapa)*, pentru zona Bistriței și Moldova *(oláhkapa)*, pentru zona Sibiului și Muntenia *(szebenikapa)*, pentru zarzavaturi *(hagymakapa)* și pentru mineri *(bányászkapa)*. O parte însemnată a fierului a fost prelucrată de fierari în mod artistic la comanda țăranilor romîni și a țăranilor maghiari din satele învecinate.

★

Arta în fier a fost determinată de nivelul înalt de dezvoltare a meșteșugului, de forma pretențioasă de viață orășenească a trăscăoanilor, de legăturile lor, de cunoașterea gustului diferitelor regiuni cu diverse naționalități și a claselor nemeșești și burgheze. Acestor factori se datorește mulțimea felurilor de produse, prelucrarea îngrijită și formele de împodobire a produselor. La Trascău, meșteșugul fierăritului a reclamat 70 de feluri de produse unelte din fier. Ținînd seama și de alte meșteșuguri și îndeletniciri casnice, numărul produselor de fier se urcă pînă la cifra de 200.

În acest centru existau: fierari țigani *(cigánykovács)*, fierari maghiari *(magyarkovács)* și fierari « reci » *(hidegkovács)* care se împărțeau în două grupe, lăcătușii *(lakatos)* și fabricanții de puști *(puskás)*. Fierarii țigani, așezați într-o uliță nouă a localității, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, lucrau dintr-un an timp de nouă luni, ca muncitori în cele 10—20 hamori, iar timp de 3 luni, în lunile de iarnă, prelucrau o parte din semifabricatele de fier de plug și sapă, după comenzile primite. Se angajau și pentru desfacerea diferitelor unelte și pentru tehnica topirii și lipirii fierului, din care cauză au fost numiți fierari « calzi » *(melegkovács)*. Nicovala (*üllö*) fierarilor era așezată jos pe pămînt. Avînd însă foale de piele duble puteau produce căldura necesară pentru topirea fierului de plug, a sapei, a executării potcoavelor, secerelor și diferitelor cuie « țigănești ». Ei executau clopote pentru vite *(marhaharang)*, diferitele lanțuri *(lánc)*, piedici pentru cai cu lacăt (*vasbékó*), pari de fier

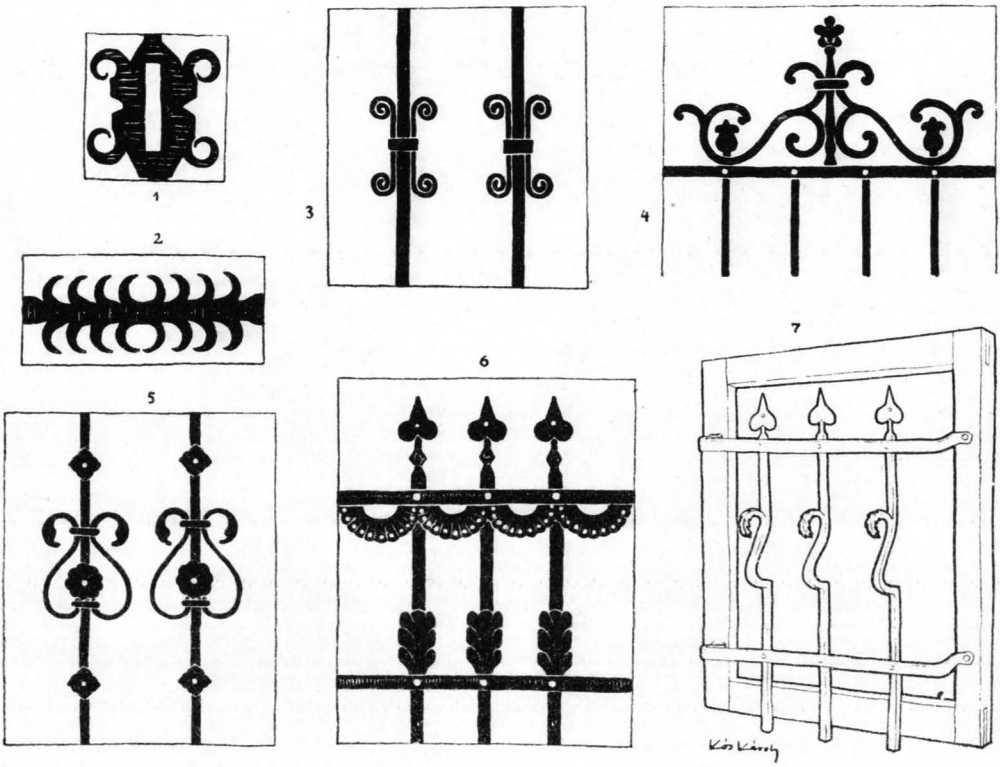


Fig. 6. — Grilaje pentru ferestre (ablakrács): 1, la cameră; 2, la pivniță, făcute în hamor dintr-o singură bucată; 3, 5, 7, la fereastra pivniței, 4, 6, la fereastra casei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru făcut găuri în pămînt *(karózóvas)* etc.

Fierarii maghiari executau diferite ferecături *(vasalás)* potcoave de cai, boi și cizme, ferecături de căruțe, roți; diferite unelte ca securi *(szerekercse)*, bardă *(bárd)* *(lakat)*, clanțe *(kilincs)* zăvoare *(retesz)*, chei *(kulcs)*, trăgătoare de uși *(ajtóhuzó)* etc. Fabricau și balamale *(sarokvas)*, de porți, de uși, de fereastră, grilaje *(rács)*, table de fereastră și de ușe etc. Nu lipseau dintre produse și alte articole: puști

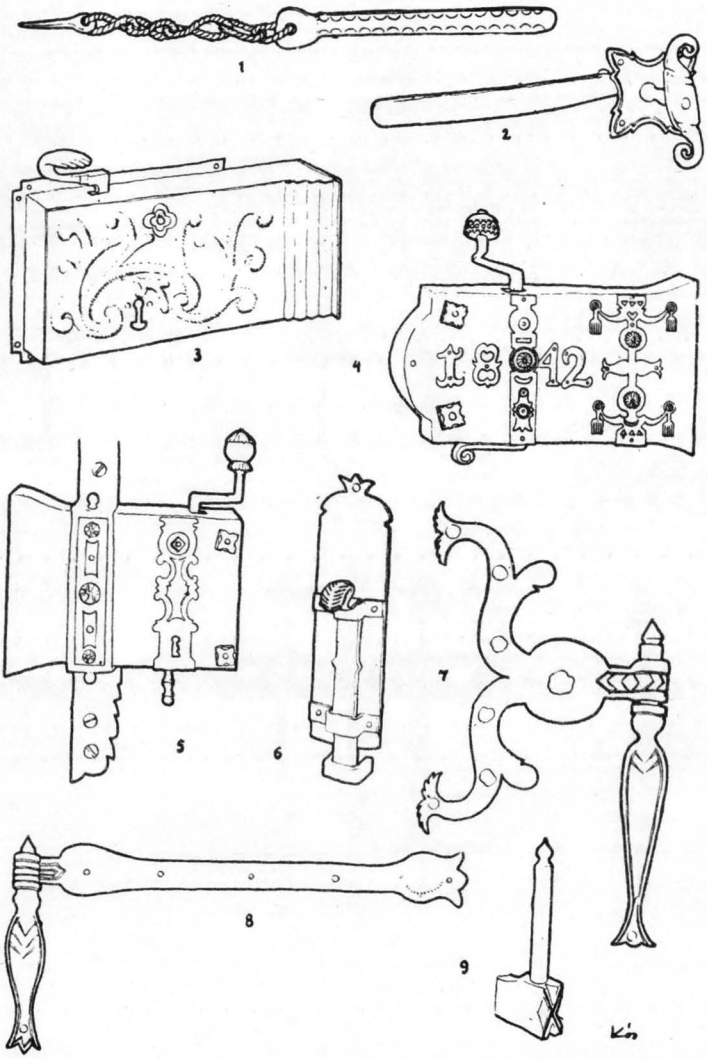


Fig. 7. — 1, zăvor de poartă mare (kapuretesz); 2, zăvor de poartă mică (kiskapukilincs); 3, zăvor de tindă de la începutul sec. XIX; 4, din 1842 cu aplicații de aramă, făcut de Pal Simon; 5, din jurul anului 1860 cu aplicații de aramă; 6, zăvor de la ușă dublă de pivniță (ajtóretesz); 7—8, balamale de ușă (ajtósarok); 9, balamale de fereastră.

topoare *(fejsze)*, ciocane pentru coasă *(kaszakalapács)*, tîrnăcoape *(csakány)*, sfredele *(furó)*, clește *(harapofogó)*, cîntare *(font)*, cuie înflorate etc. De asemenea produceau unelte de bucătărie, amnare *(csiholó)*, mîțe de fier *(vasmacska)*, pirostrii *(háromláb)*, frigări *(nyárs)*, tigăi pentru clătite *(palacsintasütő)*, tigăi cu picioare *(serpenyő)*, cratițe cu picioare *(lábos)*. Mai făceau lucrări de lăcătușerie ca, broaște de uși și de lăzi *(zár)*, lacăte *(puska)* de vînătoare, de luptă, pistoale *(pistaj)*, săbii *(kard)*, lănci *(lándzsa)*, ceasuri *(óra)* de perete, de turn ș.a.

Produsele făcute de fierari la comandă erau de obicei împodobite. Ornamentarea era « scrisă » *(irás)*, șinele sau benzile mai înguste de fier prezentau la cele două margini, de obicei, cîte o bordură săpată în linie simplă. Această bordură la benzile mai late, de pildă, de la căruțe, este ornamentată cu fiare de împodobire, aplicate,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

drepte, ondulate în formă de lună, de puncte, steluțe sau cercuri mici.

Unele motive cu toate că sînt numite flori sau figuri *(alak)* sînt elemente geometrice. Inițial aceste ornamentări au urmărit un scop practic, posibilitatea ca proprietarul să-și recunoască mai ușor propriile produse. O dată cu răspîndirea cunoștinței de carte, alături de motivul central vechi, fierarii au început să așeze și monograma proprietarului.

Inscripțiile mai lungi, după moda secolului al XIX-lea, sînt așezate în mijlocul suprafețelor libere, literele avînd un caracter decorativ.

Un grup special de produse din Trascău sînt grilajele. Modul de viață și împrejurările istorice ale orășelului, au necesitat aplicarea grilajelor la ferestre, pivnițe, cămări. La grilajele vechi distanța dintre vergelele verticale fiind mare, spațiul liber este umplut cu benzi îndoite decorativ în formă de melc. Cînd unele părți din grilaj stau în afară de planul peretelui, se observă influența barocului, iar la grilajele cu ornamentație aplicată, influența empirului.

Arta din fier în Trascău s-a dezvoltat o dată cu tehnica, cu gusturile și pretențiile consumatorilor.

KÓS KÁROLY

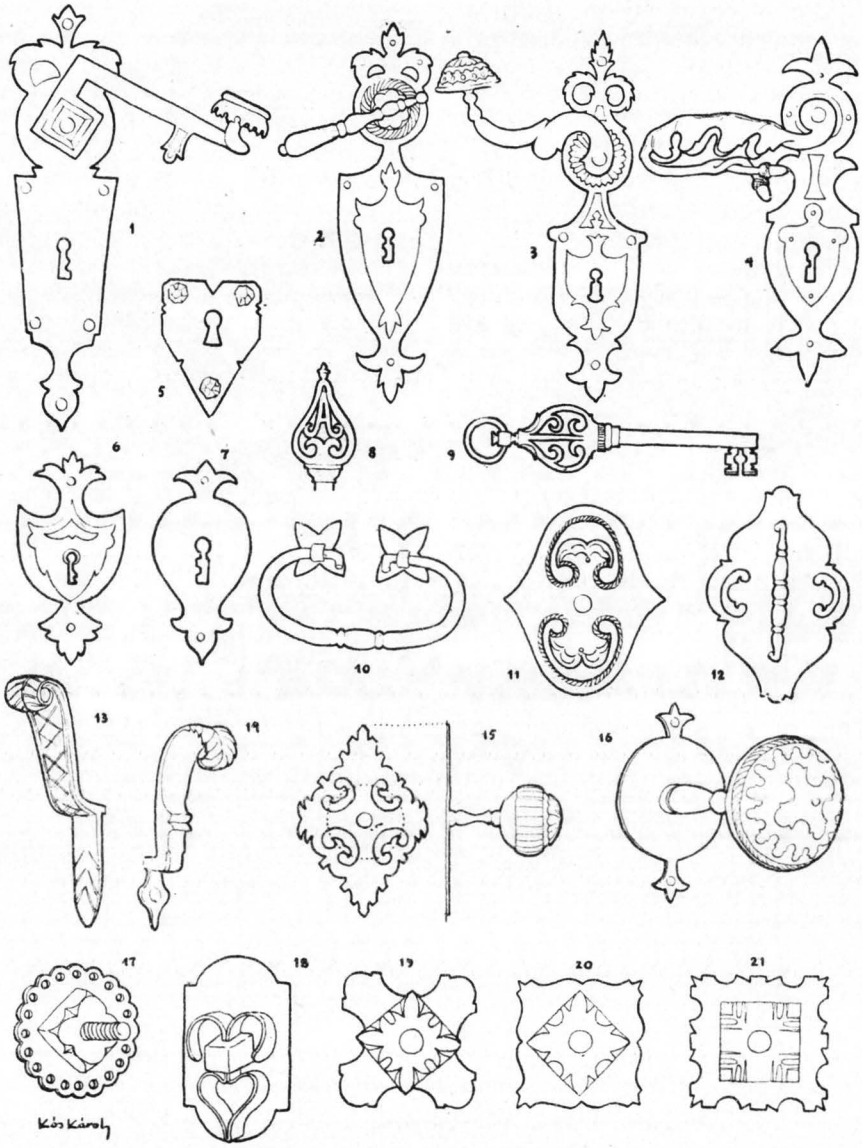


Fig. 8. — 1—4, clanțe de ușă (kilincs) vechi și noi; 5—7, șilturi de ladă de mireasă, vechi și noi; 8—9, chei de ladă de mireasă; 10, mîner de ladă vopsită; 11—16, trăgătoare de ușă (ajtóhuzó): 14, veche, incompletă; 15—16, cu aplicație de aramă; 17—21 șurube: la balamalele porții (kapusarokszeg); 18, partea dinăuntru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CĂLĂTORIILE MITROPOLITULUI NEOFIT ÎN ȚARA ROMÎNEASCĂ ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XVIII

Din lungul șir de călugări greci, alungați din patria lor de greutățile stăpînirii otomane, mulți au ajuns și prin părțile noastre, căutînd azil și milostenii.

Cînd înaintarea turcească s-a oprit în dreptul țărilor noastre la Dunăre (Principatele Romîne păstrîndu-și, dacă nu libertatea politică, cel puțin libertatea culturii), acești refugiați greci, împrăștiați de prigoana otomană, s-au aciuiat pe lîngă mănăstiri sau curțile noastre domnești cu îngăduința binevoitoare a domnilor care, după prăbușirea Bizanțului și a statelor slav-dunărene, aveau rolul de protectori ai creștinătății ortodoxe.

Dintre acești călugări, mulți au fost buni cărturari, cîțiva chiar străluciți reprezentanți ai tradiției ortodoxe bizantine. Dar, chiar atunci cînd au rămas ani îndelungați prin părțile acestea și au fost urcați pînă la cele mai înalte trepte ale ierarhiei bisericești, prea puțini dintre ei au reușit să-și găsească la noi, cu adevărat, o nouă patrie.

Din rîndul celor ce s-au integrat cu totul în viața țării noastre, se desprinde o figură deosebit de interesantă pentru cercetătorul vechilor noastre monumente de artă. În timpul domniei lui Constantin Mavrocordat, întîlnim ca profesor al beizadelelor, pe călugărul Neofit Cretanul [1]. Născut în acea insulă a arhipelagului, unde se îmbinau amintirile trecutului grecesc cu influențele umanismului italian, se stabilise la noi, atras de prețuirea de care se bucurau aici erudiți ca el. Mavrocordații, primii domni fanarioți, veneau impuși de Poartă, după Șerban Cantacuzino și Constantin Brîncoveanu, domni ce e drept confirmați de Poartă, dar aleși de Sfatul Țării. Atît domnia impulsivului Șerban Cantacuzino cît și aceea a ponderatului Constantin Brîncoveanu, fuseseră dominate — din punct de vedere cultural — de activitatea și inițiativele învățatului stolnic Constantin Cantacuzino. Format în atmosfera umanistă a Universității din Padova, acesta a avut cuvîntul hotărîtor în întemeierea « Școlii grecești din București », iar opera lui istorică a deschis alte orizonturi și a dat alte temeiuri studiului trecutului romînesc. După acești domni atît Nicolae Mavrocordat cît și fiul său au făcut tot ce le-a stat în putință pentru a continua opera culturală a acestor înaintași și pentru a se integra în viața țărilor pe care ajunseseră să le conducă. Nu vroiau să apară ca reprezentanți ai Porții, de care fuseseră numiți, ci ca descendenți — ai vechilor dinastii romînești, chiar ai lui Alexandru cel Bun, așa cum ținea s-o arate cronicarul lor oficial, Radu Popescu. În vremea în care a fost preceptor al fiilor domnului, Neofit a putut cunoaște renumita bibliotecă adăpostită între zidurile mult împodobitei mănăstiri Văcărești, ctitoria lui Nicolae Mavrocordat, replică a echilibratei și prețioasei ctitorii brîncovenești de la Hurez [2]. În sala boltită care o ascundea, Neofit s-a putut bucura de toate acele comori strînse cu pasiune și păstrate cu gelozie de Mavrocordați. Se aflau acolo adunate, alături de monede vechi, neprețuite manuscrise și rare ediții — unele moștenite din bibliotecile Brîncovenilor și Cantacuzinilor dispăruți — altele cumpărate cu bani grei din centrele de cultură din întreaga lume. Emisarii papei și ai monarhiilor din Apus pîndeau vreun moment de slăbiciune din partea Mavrocordaților, ca să achiziționeze aceste cărți pentru stăpînii lor. Din prețuirea pentru cultura lui și ca răsplată pentru învățătura dată beizadelelor, Constantin Mavrocordat, îl înalță pe Neofit [3] în anul 1738, la rangul de

---

[1] Erbiceanu Constantin, *Cronicarii, greci care au scris despre Romînia în epoca fanariotă*, București, 1888, p. 113. *Condica veche a hirotoniilor din Mitropolia București*, p. 45—46. Iorga N., *Istoria bisericii romînești și a vieții religioase a romînilor*, București, 1932, vol. I, p. 40, vol. II, p. 63, 90, 139, 163.

[2] Mihordea V., *Biblioteca domnească a Mavrocordaților. Contribuții la istoricul ei.* Acad. Rom., Memoriile Secțiunii istorice, seria III, t. 22, mem. 16.

Iorga N., *Ştiri nouă despre Biblioteca Mavrocordaților și despre viața muntenească în timpul lui Constantin Vodă Mavrocordat*, Acad. Rom., Memoriile Secțiunii istorice, seria III, t. IV, mem. 6.

[3] Iorga N., *Istoria literaturii romîne în sec. XVIII*, Bucureștii, 1901, p. 514: « Un activ mitropolit muntean a fost Neofit din Creta. Supt arhipăstoria acestui grec — ceia ce arată cît de zadarnice sînt închipuirile unei dușmănii sistematice a grecilor contra neamului romînesc, limbii și culturii lui — s-au tipărit o sumă însemnată de cărți religioase ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mitropolit al Ungro-Vlahiei, aducîndu-l la Curte, unde forfoteau atîţi prelaţi ai Orientului care-şi motivau prezenţa fie ca învăţători, sau sfătuitori ai domnului, fie ca îndrumători ai vieţii culturale. Mai tîrziu, cînd biblioteca de la Văcăreşti se irosea în datoriile grele pe care Constantin Mavrocordat trebuia să le achite Porţii, Neofit simte nevoia să înfiinţeze o bibliotecă la Mitropolia din Bucureşti, pentru care ridică un local anume. În schimbul banilor împrumutaţi domnului, el păstrează o parte din cărţile de la mănăstirea Văcăreşti, pe care împreună cu propria sa bibliotecă le lasă prin testament Mitropoliei din Bucureşti [1]. Dar, nu numai în viaţa culturală a ţării, Mitropolitul Neofit lua parte activă. El trăia ritmul evenimentelor politico-sociale ale vremii sale, integrîndu-se pe deplin intereselor romîneşti. Mavrocordaţii, oameni practici, căutaseră să repartizeze mai just impozitele pe clase sociale, pentru a pune ordine în administraţie şi totodată pentru a-şi asigura vistieria. Din acest motiv, dar şi încălzit de ideile generoase ale filozofilor francezi, care începuseră să trezească secolul al XVIII-lea, Constantin Mavrocrodat a îndeplinit dorinţa schiţată de tatăl său de a dezrobi pe ţărani şi a stăvili oarecum grelele lor obligaţiuni . Nu este desigur întîmplător faptul că cele două hrisoave din anul 1746, privitoare la dez obirea ţăranilor, sînt contrasemnate de Neofit. Împins de acelaşi îndemn, de a nu se izola de frămîntările zilei şi cîştigat cu totul de mediul romînesc, Neofit iese în anul 1753 pe străzile Bucureştiului, în fruntea unei populaţii revoltate de uneltirile pe care o clică de fanarioţi afacerişti le urzeau în jurul domniei [3].

Dar, ceea ce face pe acest personaj să fie deosebit de interesant din punctul de vedere al istoriei vechilor noastre monumente de artă, sînt călătoriile lui prin Ţara Romînească, în anii 1746 şi 1747, pentru a inspecta buna stare a locaşurilor bisericeşti. Cu această ocazie el însemnează în greceşte, într-un jurnal de călătorie, tot ceea ce îi atrage luarea aminte [4]. Aceste însemnări nu sînt numai acele ale unui conştiincios administrator, care inventariază cu grijă starea averilor mitropoliei şi a mănăstirilor pe unde trece, dat fiind că, după ce îşi îndeplineşte îndatoririle sale administrative şi arhiereşti, Neofit se grăbeşte — cu plăcere şi interes de cercetător al trecutului — să descopere istoria monumentului vizitat şi să noteze legendele ţesute în jurul lui. Desigur, descrierile sale nu au savoarea şi pitorescul acelora ale lui Paul de Alep, însoţitorul patriarhului Macarie al Antiohiei, care venise prin ţările noastre cu o sută de ani mai înainte, şi era uimit de generozitatea gazdelor şi frumuseţea ţării [5]. Nici urmă la el din lirismul zgomotos al romanticilor, care mai tîrziu au trecut prin aceleaşi locuri. În faţa unui monument de artă veche romînească aceştia nu vedeau frumuseţea plastică, ci urmele unui trecut vitejesc, care să le dea forţe noi de luptă pentru mişcarea de independenţă şi democratizare a ţării. Cunoscînd limba slavonă, Neofit traduce şi însemnează pisaniile şi inscripţiile pietrelor de mormînt. El priveşte cu ochiul unui om de ştiinţă, ştiind să aleagă ce este mai semnificativ pentru trecutul monumentului. De aceea, din punct de vedere istoric, cîteva din observaţiile lui sînt preţioase şi astăzi, cu atît mai mult cu cît timpul a fărîmiţat unele din urmele trecutului, ce se mai păstrau pe vremea lui.

Dar, să începem să analizăm « *Notele călătoriei ce am făcut prin eparhia noastră, în zilele prea înălţatului şi de Dumnezeu iubitorul Domn, Ioan Constantin Nicolae Voievod* [6].

« Luni 2 iunie am plecat din Bucureşti de la Mitropolia noastră . . . şi am ajuns la fîntîna Babei urmaţi de preoţii din Bucureşti. Şi aici pogorîndu-ne, am eliberat pe preoţi spre a se întoarce acasă . . .

---

[1] Anineanu Marta, *Din istoria bibliografiei romîneşti*. Catalogul sistematic din 1936 al Mitropoliei din Bucureşti. Bibl. Acad. R.P.R., *Studii şi cercetări de bibliologie*, I, 1955. Mateescu C. N., *Însemnări din « Condica de casă a Mitropolitului Neofit I. Cretanul »*, « *Miron Costin* », 1915, nr. 1, p. 12—14.

[2] Iorga N., *Istoria romînilor*, vol VII, *Reformatorii*, Bucureşti 1938, cap. I, *Constantin Mavrocordat şi opera lui*, p. 130—142.

[3] *Ibidem*, p. 168—169.

[4] *Condica Mitropolitului Neofit*, 1746 B.A.R., msse romîne, 2106.

[5] Cioran Emilia, *Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiohia în Ţările Romîne*, 1653—1658, teză pentru licenţă de istorie, Bucureşti, 1900.

[6] Enăceanu Ghenadie publică traducerea călătoriilor Mitropolitului Neofit în « *Bis. Ort. Rom.* », 1875—1876, 2, p. 315—327, 632—640 şi 737—744; « *Bis. Ort. Rom.* », 1876—1877, 3, p. 7—22 şi 175—183; « *Bis. Ort. Rom.* » an XIV, p. 718—724.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Seara am ajuns la casa Marelui Vornic Constantin Dudescu, la Frăsinești, și am dormit aici în această noapte ». Să-l lăsăm pe Neofit să « ospăteze », să-și rezolve chestiunile administrative și bisericești la moșia Mitropoliei Tobolia și în satul Suchat, « unde se află și biserica de lemn » și să-l întîlnim la Negoiești, « mănăstire fondată de prea fericitul domn Matei Basarab, așezată pe malul stîng al Argeșului . . . fiind închinată la Sfîntul Munte ». Chiliile mănăstirii Negoiești, unde Neofit a poposit pentru o noapte, nu mai există astăzi, iar biserica este în ruină [1].

După Negoiești, Neofit vizitează Comana. Veche mănăstire și cetate ridicată împotriva turcilor, probabil de către Vlad Țepeș în anul 1462 [2], a fost refăcută în anul 1588 de către Radu Șerban înainte de a fi voievod, și a fost socotit pe atunci ca adevăratul ei ctitor. Un veac înainte, Paul de Alep ajunsese la Comana, « pe căi grele », trecînd, « în corăbii bălțile și mocirlele de nepătruns, care înconjoară mănăstirea ca o insulă ». Dar, ceea ce îi plăcuse mai mult erau « straturile de iarbă verde, care se întindeau în toată curtea mănăstirii, cu izvoare de apă limpede curată și chiliile călugărilor așezate jur împrejur » [3]. Mai puțin sedus de pitoresc, Neofit ne înștiințează că această mănăstire « este închinată la Sfîntul Mormînt de către repausatul Domn Nicolae Mavrocordat ». Fiind într-un anotimp mai secetos, intră în mănăstire fără luntre . . . Rezumă corect pisania și continuă cu o succintă descriere a mănăstirii, dovedind calitățile sale de observator obiectiv și lăsînd astfel o mărturie de felul cum se înfățișa acest monument istoric pe vremea lui [4], « Cel dintîi care a fondat această mănăstire a fost Șerban Vodă Basarab, părintele lui Constantin Basarab, ctitorul mitropoliei, pe care mănăstirea a înființat-o la 7097 de la Adam (1589), iar 7117 de la Adam (1609) Radu Basarab voievod a zugrăvit biserica, unde sînt pictați Radu voievod, Doamna sa Elena și doi copii ai săi Ioan și Ancuța. După acestea la 7208 de la Adam (1700) Șerban Cantacuzino, Marele Paharnic, fiu al lui Drăghici Marele Spătar și nepot de pre femeie a zisului Șerban Basarab, a reînnoit biserica și a ridicat zidurile, care sînt înalte de 7—1/2 stînjeni. A făcut înăuntru în mănăstire și un paraclis, la anul 1703 de la Christos, pe numele sfinților Sipridon și Eftimie. Toată mănăstirea este în formă pătrată, avînd în fiecare unghi cîte o citadelă, iar zidurile sînt duble: are și foișoare de piatră săpată și porțile sînt de fier. Și ca să vorbesc pe scurt este o construcție minunată, și mult valorează toată din pietre cioplite și cărămizi și pare a fi un castel de necălcat. De cutremur însă și mai mult de neîngrijire, este în pericol de a se ruina » [5].

La Grădiștea, slujește în biserica de piatră, cu hramul « Adormirea Maicii Domnului », făcută de « Petru, bărbatul Chiajnei Grădișteanca [6] »

De la Neofit, ne rămîne o însemnare foarte prețioasă despre Schitul Babele, care astăzi nu mai există. În biserica de atunci, a putut citi că « acest schit s-a făcut de Vlad Voievod Basarab [7] și de fiul lui, Radu și Mircea Voievod, la 7001 de la Adam (1493) fiind mitropolit în Ungro-Vlahia Ilarion și egumen în zisul

---

[1] Iorga N., *Istoria bisericii romînești și a vieții religioase a Romînilor*, București, 1932, vol I, p. 287 și vol. II, p. 64. Drăghiceanu Virgil, *Cronica*, «*Bul. Com. mon. ist.*», 1915, p. 46—47.

[2] Brezoianu, *Mînăstirile închinate și călugării străini*, București, 1861, p. 41. Lapedatu Alexandru, *Mînăstirea Comana*, « *Bul. Com. mon. ist.* », 1908, p. 9-28; *idem*, *Două noi inscripții de la Comana*, notiță epigrafică, « *Bul. Com. mon. ist.* », 1909, p. 120 —122.

[3] Cioran Emilia, *op. cit.*, p. 210.

[4] Iorga N., *Inscripții din bisericile romînești*, București 1905, vol. I; *Mînăstirea Comana*, p. 84. Lapedatu Alexandru, *Mînăstirea Comana*, p. 16.

[5] În anul 1852, Cezar Boliac trece pe la Comana, pentru a întocmi un raport guvernului despre soarta mănăstirilor închinate. Acest arheolog amator ne dă o descriere literară plină de resentimente întemeiate dar fără nici o observație obiectivă din punct de vedere științific: « Am intrat singur în curtea mănăstirii înconjurată de case mari ce seamănă nelocuite... Am intrat în biserica deschisă fără să văd nici un om, nici o candelă aprinsă, o sărăcie lucie, vreo două cărți prăfuite pe tripede și o lespede de marmură sculptată admirabil cu stema Domnului Țării, arată mormîntul ctitorului..... Am decalcat cîteva sculpturi de pe fragmente zdrobite cu dărîmarea bisericii lui Șerban... și am plecat cu inima zdrobită..... ». Cezar Boliac, *Mînăstirile din Romînia* (Mînăstirile închinate) București, 1862, p. 18.

[6] Enăceanu Ghenadie, «*Bis. Ort. Rom.*», 1875—76, p. 325, nota 1: « Portretele clucerului Petru și ale familiei sale se află zugrăvite pe pereții de lîngă ușa bisericii ».

[7] Lapedatu Alexandru, *Vlad-Vodă Călugărul 1482—1496*, monografie istorică, București, 1903 « *Conv. lit.* », 1903, p. 48—49 a extrasului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

schit un Visarion oarecare», Neofit este singurul care lasă cuprinsul acestei inscripții, dispărută și ea.

La mănăstirea Căscioarele, Neofit, curios să afle data înființării mănăstirii, întreabă pe localnici, însemnînd o dată cu tradiția locală și cele văzute de el în biserică. «Despre zidirea acestei mănăstiri n-am putut să aflăm altă dovadă, fiindcă hrisoavele ei sînt pierdute. Pe lîngă acestea, mai căutînd, am auzit de la un logofețel, Mihalea, că în timpul dezordinilor un egumen al mănăstirii cu numele Teofan, avînd judecată cu egumenul de la mănăstirea Găiseni, acest logofețel Mihalea a citit un hrisov al zisei mănăstiri în care se cuprindea «că de la început biserica a fost ridicată de către Gîndea Balotescu, fiul lui Vrizoi Slugerul și de Muza Rătescu. Care logofețel Mihalea deși nu-și aduce aminte bine anul, însă zicea că este zidire mai veche de trei sute de ani. Noi însă am găsit și o piatră în această mănăstire pe care era scris slavonește o dată. Și cu toate că era ștearsă de mulțimea anilor, am putut citi că la 6939 de la Adam, (1431) . . . spre amintire eternă a zidit boierul Neagu»[1]. Este și un monument chiar în biserică pe piatra căruia este scris astfel «La 7013 de la Adam (1505) a repausat boierul Neagu Stolnicul, apoi la 7233 de la Adam (1725) biserica fiind căzută a pre-înoit-o Doamna lui Grigore Ghica, Zoe»[2].

De la Căscioarele, Neofit a trecut prin Corbi, unde a văzut «case boierești și biserici de piatră». Apoi, prin satul Obislavele, Patrogia și Călinești, ajungînd la Pitești, «oraș negustoresc cu șapte biserici domnești, boierești și negustorești . . . Aici se află o biserică domnească de piatră . . . zidită de către prea fericitul întru amintire Constantin Șerban Voievod Basarab, ctitorul mitropoliei din București, la anii 7072 de la Adam (1564), care este nezugrăvită». În locul bisericii din cartierul Piteștiului Greci, zidită de un Ioan Logofătul în zilele lui Petru Vodă, fiul lui Mircea Vodă la anul 7072 de la Adam (1564), după cum ne spune Neofit, se ridică astăzi o modestă biserică de oraș, care nu mai păstrează nici o urmă din vechiul locaș.

Și în sfîrșit, trecînd prin satul Butașa, «cu biserică de lemn», și prin Flești, Neofit ajunge Joi seara, 16 iulie, la Curtea de Argeș. La Biserica Domnească, cu hramul Sfîntului Nicolae, ce-l interesează mai mult sînt moaștele Sfintei Filofteia, pe care le-a văzut și le descrie amănunțit. Paul de Alep scria că pe vremea lui Matei Basarab, Sfînta Filofteia avea un sinacsar sau o slujbă proprie. Neofit însă declară că «despre viața, suferințele și patria martirei n-am putut să aflăm nimic scris, fiindcă unul din boieri, cu mulți ani înainte, mergînd acolo, a luat cartea unde erau scrise viața și slujba martirei, ca să o transcrie și după împrejurările timpului a fugit în Moldova și astfel s-a pierdut». Neofit, uitîndu-se la vechea pictură a bisericii, ce reprezenta scene din viața sfintei, și adunînd povestirile preoților și locuitorilor, alcătuiește «viața și martirul Sfintei Filofteia de la Argeș». În anul 1751, Radu Zugravul pictează pe stîlpul stîng al altarului cinci scene din viața sfintei, reprezentînd momente identice cu acelea din legenda compusă de Neofit, ceea ce ne arată că și mitropolitul și zugravul au avut aceleași izvoare de informație[3]. Intrînd în biserică la dreapta, Neofit vede o piatră «pe care este sculptată figura lui Radu Vodă». Desigur că el cunoștea afirmația cronicii cantacuzinești că, după moartea lui Negru-Vodă, «i-au făcut și statul de piatră, adică chipul lui, care se află în slona acelei biserici»[4]. Iată-l acum pe Neofit covîrșit de admirație în fața bisericii lui Neagoe: «Iar noi vom căuta să descriem cît ne va sta cu putință frumoasa Mănăstire a Argeșului». Și Paul de Alep văzuse mănăstirea «ca pe un obiect de minunăție a minții și fără de asemuire în acest principat» și îi descrisese cu entuziasm orna-

---

[1] Un Neagu (Neagoe) vistier apare, sub Dan al II-lea, în documente din 1428 (sept. 10) și 1428 (oct. 7). *Documente privind istoria Romînici*, veac. XIII, XIV și XV B. *Țara Romînească*, p. 74 și 75, p. 87 și 88.

[2] Iorga N., *Ist. bis. Rom.*, București, 1932, vol. II, p. 52, Nr. 149.

[3] Mazilu D. R. (profesor), *Sfînta Filofteia de la Argeș*, Lămurirea unor probleme istorico-literare. Monografie hagiografică. Monit. of. și Impr. st., București, 1933, p. 35.

[4] Șincai Gh., *Chronica Romînilor*, an 1215, Vezi și *Drăghiceanu Virgil*, «*Bul. Com. mon. ist.*», p. 195. Drăghiceanu Virgil, în *Curtea Domnească de la Argeș*, «*Bul. Com. mon. ist.*» 1917—1923, socotește că nu poate fi vorba decît de piatra de mormînt a lui Dan fiul lui Radu și urmașul lui, mort în luptele cu Sișman, țarul de la Tîrnava, cum este pomenit și în pomelnicul bisericii.

Cît privește ctitorul Bisericii Domnești, Neofit repetînd pe cronicari spune: iar Negru Voevod... este cel dintîi domnitor creștin ce-a fost în Valahia. De asemenea, cea dintîi biserică creștinească ce s-a zidit în Valahia este aceasta unde se află relicvele Sfintei Filofteia.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentele ajurate şi aurite, apreciindu-le valoarea [1]. Înainte de a începe descrierea mănăstirii, descriere împestriţată cu amănunte artistice şi arheologice [2], Neofit spune că « aici mai înainte a fost Mitropolia Ungro-Vlahiei cu biserică mică, pe care ruinînd-o prea fericitul Neagoe a ridicat această prea frumoasă biserică. Şi strămutînd mitropolia la Tîrgovişte, a numit această mănăstire arhimandriţie prin stăruinţa prea Sfîntului Patriarh al Constantinopolului Nifon, care era confesorul lui Neagoe-voievod. Nifon, acest om prea luminat, îşi trăgea neamul său din Moreea, după cum am citit într-o carte veche romînească ce se află la mănăstirea Argeşul». Dacă în privinţa lecturii pietrelor de mormînt, Neofit face ca arheolog operă de precursor, în privinţa aspectului artistic, el se mulţumeşte în schimb, să copieze întocmai descrierea mănăstirii Argeşul din acea « veche carte romînească » ce nu era decît « viaţa Sfîntului Nifon patriarhul Constantinopolului », scrisă de Gavril Protul, dovedindu-ne în acelaşi timp atît lipsa lui de imaginaţie şi sensibilitate faţă de frumos, cît şi înclinarea către arheologie [3]. Cînd face înconjurul bisericii, ca şi atunci cînd intră înăuntru, Neofit lasă impresia că se mişcă ţinînd în mînă acea carte, controlînd din cînd în cînd cu ochii ce era scris, deoarece observă că numai există ca pe vremea lui Gavril Protul « în altar deasupra Sfintei Mese un cuvucliu, cu turlişoare diferite, turnate foarte frumos în bronz, după cum spune istoria, dar pe care noi nu l-am văzut fiind stricat de răzmeriţe ». Din lucrurile care astăzi nu se mai văd, căci o dată cu dărîmarea bisericii şi ridicarea ei de către Lecomte de Nouy s-au distrus şi o bună parte din fresce, Neofit ne descrie şi un fragment din tabloul ctitoricesc, care reprezintă pe părinţii Doamnei Despina: «Cneazul Lazăr şi soţia sa Miliţa, ţinînd amîndoi o mănăstire, pe care» a zidit-o din temelie cneazul în Serbia şi « care după cum am auzit are zece turle şi este lungă de trei sute de picioare, fiind toată din marmoră săpată»[4].

Ajuns la Rîmnic, unde episcopul Climent tocmai sfîrşise de clădit biserica episcopală pe ruinele celei mai vechi episcopii din ţară [5], arsă în timpul războiului dintre turci şi nemţi [6], Neofit nu notează decît că « biserica cea veche s-a reclădit de episcopul Climent, care a ridicat şi biserica de la Cimitirul Sfintei Episcopii « Bolniţa », unde se serbează hramul Adormirii Maicii Domnului. Este de observat că aceste clădiri noi nu trezesc curiozitatea arheologului. Astfel, putem să ne dăm seama încă o dată că Neofit se simte atras numai de urmele evidente ale unui trecut îndepărtat, pe care doreşte să-l descifreze, iar nu de valoarea artistică a unui monument. De aceea, descrie în treacăt oraşul Rîmnic, « cu case destule şi biserici de piatră », în sfîrşit, nu uită să pomenească « Drumul lui Traian, împăratul romanilor, care merge pînă la Dunăre, la Oraşul Nicopole şi din care urme se văd şi pînă acum resturi ». Zăreşte din sus de Rîmnic, pe un deal numit în limba locului « Cetăţuia », o biserică « zidită pe urmele unei vechi cetăţi de către Teodosie Mitropolitul Ungro-Vlahiei » [7].

În sfîrşit, marţi seara, 23 iulie, mitropolitul Neofit ajunge la Cozia. Paul de

---

[1] Cioran Emilia, *op. cit.*, p. 139.

[2] În biserică, Neofit citeşte inscripţia de pe mormîntul lui Neagoe. El află că Neagoe « neputind să zugrăvească biserica a lăsat succesorului său « Radu cel Frumos» obligaţia să o termine. Neofit confundă pe Radu cel Frumos cu Radu de la Afumaţi, ginerele lui Neagoe şi al Doamnei Despina, ale cărui fapte vitejeşti le atribuie primului. Tot pe seama lui « Radu cel Frumos» pune inscripţia în care Radu de la Afumaţi spune cum a terminat zugrăvirea bisericii. Şi cînd traduce inscripţia aflată pe frumoasa lespede a lui Radu de la Afumaţi, el atribuie numeroasele războaie aceluiaşi « Radu cel Frumos», de pe mormîntul căruia am extras cele ce ş-au putut, fiindcă piatra era stricată şi n-am putut să înţelegem».

[3] « Este prea frumoasă această biserică zidită toată din piatră săpată şi lipită una de alta cu atîta artă, că se pare a fi toată un corp. Sînt toate pietrele săpate şi înfrumuseţate cu flori sculptate, iar pe dinlăuntru sînt legate cu legături de fier meşteşugite şi găurile sînt umplute cu plumb topit... Şi crucile pe turle tot poleite cu aur şi turlele tot cioplite cu flori şi unele făcute sucite şi împrejurul boltelor sînt steme cioplite cu meşteşug şi poleite cu aur... Este şi un cerdăcel dinaintea bisericii pe patru stîlpi de marmoră pestriţă foarte minunată, boltit şi zugrăvit şi învelit şi acela cu plumb şi pardosită toată biserica, tinda şi altarul cu marmoră albă şi toate scobiturile pietrelor din afară le vopsi cu lazur albastru». Vezi « *Bis. Ort. Rom*», 1875—76, p. 639, şi Tit. Simedrea, *Viaţa şi traiul sfîntului Nifon Patriarhul Constantinopolului*, Bucureşti, 1937, p. 27.

[4] Brătulescu Victor, *Frescile din biserica lui Neagoe*, 1942, p. 21, fig. 24 şi p. 26.

[5] Fotino, *Istoria generală a Daciei*, trad. de G. Sion, Bucureşti, 1859, t. III, part. V, p. 173.

[6] *Sf. Episcopie a Eparhiei Rîmnicului Noul Severin în trecut şi acum*, Bucureşti, 1906, p. 137.

[7] Iorga N., *Inscripţie*, vol. I, p. 177, nr. 365.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Alep, cu o sută de ani mai înainte, vizitase aceleași locuri. El fusese înfricoșat de sălbăticimea drumului : « o potecă strîmtă pe marginea drumului, pe care numai un cal poate să meargă deodată, deși cu mare grijă și teamă căci rîul curge formînd talazuri ca ale oceanului, printr-o vale înspăimîntător de adîncă, între munți neumblați acoperiți cu păduri nestrăbătute » [1]. Mai realist, Neofit scrie că mănăstirea Cozia « este așezată între doi munți într-un loc strîmt, că din valea unui munte pînă în valea celuilalt abia intră mănăstirea și rîul Olt ». Pe el îl interesează mai ales faptul că biserica are hramul Sfintei Treimi și că este « fondată de prea fericitul Mircea Voievod, iar după aceasta s-a înfrumusețat de către Constantin Brîncoveanu-voievod, după cum spune în inscripția romînească de deasupra ușii » [2]. Transcriind această pisanie, ca și pe aceea dinlăuntrul bisericii, spiritului său științific nu-i poate scăpa deosebirea dintre cele două inscripții, care dau una anul 1301, iar cealaltă anul 1386, ca dată a înființării [3]. Ne spune că este îngropat acolo « însăși prea fericitul Mircea - voievod precum și Doamna lui », fără ca din nefericire să ne dea inscripția astăzi cu totul ștearsă » [4].

Notează că mănăstirea are două paraclise și un « cuvucliu », afară de nartexul bisericii mari, acoperit și zugrăvit. Sub acest acoperămînt susținut de patru coloane se afla atunci o fîntînă, în care se stingea apa. Astăzi, cuvucliul nu mai există. Pe vremea lui Neofit, clopotnița distrusă în zilele lui Barbu Știrbei « era încă înaltă și sigură cu clopote foarte frumoase ». Pisania din tinda bolniței, pe care o dă, precum și celelalte însemnări despre Cozia, nu aduc nimic nou pentru cercetătorul de azi [5].

O dată cu plecarea de la Cozia, notele mitropolitului Neofit sînt luate în fugă. Transcrie pisania schitului de maici Ostrovul [6], și a mănăstirii Fedeleșcioiu [7], povestește legenda capului sfîntului martir Mercurie, ce se află în biserica Sfîntului Gheorghe din orașul Ocnele, pomenește în treacăt pe ctitorul mănăstirii Titireci [8]; cît despre mănăstirea Govora [9], însemnările lui nu aduc nici o știre nouă pentru noi.

Ajungînd la mănăstirea Dintr-un lemn, Neofit povestește amănunțit legenda acestei bisericuțe, făcută în întregime din lemnul stejarului, în care un păstor Radu a găsit o icoană a Maicii Domnului. În partea dreaptă a acestei icoane, astăzi îmbrăcată în argint, Neofit a descifrat atunci cu greutate, « deoarece literele erau șterse de vechime », însemnarea numelui picto ului « mîna lui Damaschin ». Afară de această știre interesantă despre pictorul de icoane Damaschin și despre inscripția în care se pomenește primul ctitor Radu, în zilele lui Ioan Alexandru-voievod, citită pe o cruce de lemn ce se găsea atunci pe acoperișul bisericii [10], nu se poate reține nimic original din cele spuse de Neofit despre biserica de piatră [11] ridicată de Matei Basarab, pentru a face un lăcaș mai demn, icoanei minunate și nici despre mănăstirea Surpatele [12].

---

[1] Cioran Emilia, *op. cit.*, p. 161.

[2] Iorga N., *Inscripție*, p. 175, nr. 359.

[3] *Ibidem* vol. I, nr. 360.

[4] Cînd Grigore Alexandrescu trece pe la Cozia și face « descoperirea neașteptată și plăcută să găsească familia lui Mihai Viteazul în același mormînt cu a bătrînului voevod» abia poate desluși pe lespedea lui Mircea «cîteva cuvinte și numele ctitorului», Grigore Alexandrescu, *Poezii și proză*, Craiova, 1944, p. 566. Astăzi nicăieri nu se mai pomenește că la Cozia s-ar afla mormîntul Doamnei lui Mircea. Ceea ce face să presupunem fie că acest mormînt a dispărut, fie că Neofit s-a înșelat.

[5] Iorga N., *Inscripție*, vol. I, p. 174, nr. 355.

Neofit mai dă și inscripția după piatra de mormînt a Maicei Teofana, mama lui Mihai Viteazul, Iorga N. *Inscripție*, p. 176, nr. 363, v.

[6] Drăghiceanu Virgil, *Monumentele Olteniei*, rapoarte; II, *Schitul Ostrovel*, «*Bul. Com. mon. ist.*», p. 69.

[7] Iorga N., *Schitul Fedeleșcioiu*, « *Bul. Com. mon. ist.*», 1912, p. 30—35.

[8] Drăghiceanu Virgil, *Biserica Titireci-Vîlcea. Pisanie.* « *Bul. Com. mon. ist.*», 1914, p. 196.

[9] Iorga N., *Inscripție*, vol. I, p. 178, nr. 367. Neofit trece și pe lîngă un schit Zlătioara « unde locuiesc călugări» și îi notează hramul Sf. Nicolae.

[10] *Ibidem* p. 182, nr. 384, Neofit, « *Bis. Ort. Rom.* », p. 9, 1876—77.

[11] *Ibidem* p. 181, nr. 382.

[12] *Ibidem* p. 182, nr. 385. Mănăstirea Surpatele a fost ridicată de boierii Buzești și refăcută din nou de doamna Maria, soția lui Constantin Brîncoveanu. Din lectura însemnărilor lui Neofit despre Mănăstirea Surpatele nu reiese că mitropolitul a trecut pe acolo ci mai degrabă că a scris numele ctitorului din auzite. Numai astfel se explică greșeala lui în privința ctitorului acestui locaș, ce ar fi fost după cum spune el Matei Basarab.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Urcînd în munte spre miazănoapte, Neofit soseşte la mănăstirea Bistriţa. Vechea pisanie a primului ctitor, banul Barbu Craiovescu, pe care o găsim citată numai de Neofit, nu se mai păstrează în biserica refăcută pe vremea lui Barbu Ştirbei [1]. La fel de preţioasă este şi traducerea însemnată de Neofit în condica sa, după inscripţia pietrei de mormînt, astăzi pierdută, a lui Moise-voievod [2]. Inscripţia, în care se arată cum a fost refăcută biserica banului Barbu Craiovescu, « care a fost şi el din neamul basarabeştilor şi luînd schimă monahicească a murit călugăr şi s-a înmormîntat acolo », este fragmentar redată în traducere de Neofit [3], iar însemnările exacte despre racla de argint a Sfîntului Grigore Decapolitul, aflate la mănăstirea Bistriţa, dau ştiri verificabile astăzi [4].

La Arnota, Neofit se opreşte la mormîntul ctitorului Matei Basarab, transcriind inscripţia de pe lespedea de marmură [5]. Apoi înseamnă traducerea interesantă a unui hrisov a lui Grigore Ghica din anul 7164 (1656), găsit acolo, socotindu-l important, deoarece din el se vede cum au fost aduse la această mănăstire, de la Biserica Domnească din Tîrgovişte, rămăşiţele Domnului Matei-voievod. Căci, « fiind multe răutăţi şi robii aici în ţară de limbi păgîne i-au scos oasele afară şi au stat cîtăva vreme acolo în biserică. Iar dacă a fost Mihnea-voievod Domnul Ţării în urma lui Constantin Vodă, fiind oasele tot dezgropate, le-au trimis cu mare cinste tocmai acolo la această mănăstire Arnota precum a poftit în viaţă » [6].

Cît despre mănăstirea Hurezul [7], mîndria epocii brîncoveneşti, aceasta se ridica prea nouă în faţa ochilor de arheolog ai lui Neofit, pentru a se bucura de o atenţie mai deosebită din partea lui. Cu toată valoarea ei artistică, el nu o învredniceşte decît cu însemnări tot atît de sumare ca acelea privitoare la Episcopia Rîmnicului: « Mănăstirea este prea frumoasă . . . aşezată la poalele unui munte, pe malul stîng al rîului Hurez ». În schimb, îl interesează pe el, bibliofilul şi colecţionarul, că se găseşte acolo: « o bibliotecă prea însemnată cu vase de argint [8], multe şi scumpe » [9].

Pregătindu-se de întoarcere la Bucureşti, Neofit face o scurtă descriere a judeţului Vîlcea, « prea frumos şi mult locuit ».

Poposit la Vieroşi [10], Neofit transcrie pisania ctitorului Ivaşcu Golescu şi ne lasă mărturia că încă din vremea lui această mănăstire, înconjurată ca o cetate cu ziduri puternice, cu chilii mari boltite şi cu pivniţe încăpătoare, « era ruinată pe jumătate din cauza cutremurelor ».

În două zile, neobositul călător ajunge la mănăstirea Valea [11] şi Aninoasa [12], cărora le rezumă istoricul, însemnîndu-le pisaniile.

La mănăstirea Cîmpulung, ca şi Paul de Alep [14], Neofit înregistrează tradiţia locală, care atribuie ridicarea ei întemeietorului legendar al Ţării Romîneşti Negru-vodă, zis şi Radu Negru. Cînd, în 1636, sub Matei Basarab, fusese refăcută vechea biserică stricată de cutremurul din anul 1628, se găsise o inscripţie, a cărei greşită citire a făcut să se atribuie vechei construcţii, data de 1215 [15] în loc de aceea probabilă de 1315. Data de 1215 a fost trecută în pisania clădirii reparată de Matei Basarab, şi copiată de Neofit care se află

---

[1] Neofit, « *Bis. Ort. Rom.* » an. 1876—77, p. 13.

[2] Neofit, « *Bis. Ort. Rom.* », an 1876—77, p. 15.

[3] Iorga N., *Inscripţie*, vol. I, p. 194, nr. 409.

[4] Petroşanu R. Dragoş, *Sf., Grigore Decapolitul din M-rea Bistriţa—Vîlcea.* «*Bis. Ort. Rom.*», LIX, nr. 11—12, noiemb.-dec. 1941, p. 682—763.

[5] Iorga N., *Inscripţie*, p. 204, nr. 435.

[6] Neofit, « *Bis. Ort. Rom.* », 1876—1877, III, p. 15.

[7] Iorga N., *Inscripţie*, p. 186, nr. 395.

[8] Idem, *Arginturile lui Const. Brîncoveanu*, « *Bul. Com. mon. ist.* », 1914, p. 85—110.

[9] Neofit, de la M-rea Hurez, trece pe la schitul Stoiceni care are « hramul Schimbarea la faţă a Mîntuitorului nostru Isus Hristos şi este situat pe malul stîng al rîului Topolog », vezi Brătulescu Victor, *Biserici din Argeş şi Vîlcea*, « *Bul. Com. mon. ist.* », 1934, p. 39.

[10] Nicolaescu St., *M-rea Vieroşi din jud. Muscel, ctitoria marilor şi vitejilor boieri din Goleşti*, Bucureşti, 1936, p. 2.

[11] Brătulescu Victor, *M-rea Valea din jud. Muscel*, « *Bul. Com. mon. ist.* » 1931, p. 11—19.

[12] Ghika Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia*, « *Bul. Com. mon. ist.* », 1936, p. 43.

[13] Neofit, « *Bis. Ort. Rom.* », 1876—77, III, p. 177.

[14] Cioran Emilia, *op. cit.*, p. 148.

[15] Dimitrie Onciul, *Opere complete, Originile Principatelor Romîne*, Bucureşti, 1946, p. 125.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pînă astăzi deasupra ușii bisericii [1]. În vechea biserică, erau zugrăvite și portretele lui Nicolae Alexandru-voievod, al fiului său Radu-voievod și al lui Dan. Aceste portrete, care mai existau pînă în anul 1826, au fost văzute și de Neofit în vizita sa [2]. Portretul lui Radu Vodă, asociat cu data din inscripție, a dat în tradiția locului un « Negru-vodă », același cu legendarul « Radu Negru » al cronicarilor. De aceea, Neofit scrie că în biserică « este zugrăvit Negru-vodă și fiul lui Dan și un Nicolae al lui Alexandru-voievod » [3].

În bisericuța de la Nămăiești, Neofit se oprește în fața icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului, al cărei chip este astăzi cu totul șters și ne spune că a fost îmbrăcat cu argint de vornicul Constantin Dudescu. Întrebînd pe locuitori despre originea acestei icoane, Neofit însemnează « că ar fi fost adusă din Serbia, acum o sută de ani de niște Unguri, care fiind urmăriți, au lăsat acea icoană în acel loc ».

În sfîrșit, la 1 septembrie, după ce a rămas « destule zile la Tîrgoviște », Neofit se întoarce la București.

În anul 1747, la sfîrșitul lunii iunie, mitropolitul Neofit face a doua călătorie prin Țara Romînească. Notele acestei călătorii sînt luate la început în grecește, tot de Neofit, iar apoi sînt continuate foarte pe scurt, de astădată în limba romînă, de un însoțitor al său. Această a doua călătorie are un alt caracter și puține fapte sînt interesante pentru noi.

Astfel, sosit la București, Neofit sfințește biserica ridicată de Iordache și Sandu Bucșenescu, unde se mai păstrează zugrăvit portretul « mitropolitului Neofit care a venit aici în zilele domnului nostru Ioan Constantin-voievod în domnie la leat 1747 » [4].

Plecînd de aici, trage in gazdă la cula căpitanului Balotă din Cepari. Baloteștilor și Bucșeneștilor le datorăm începuturile restaurării bisericii de la Curtea de Argeș, fapte consemnate de inscripțiile aflate în jurul ferestrelor de la nord și sud, împodobite prin grija lor, cu chenare de piatră îngrijit sculptate. Ar fi de presupus că Neofit a inițiat și că tot el a sprijinit repararea tîmplei și a zugrăvelii vechi, reparație începută în anul 1751.

Citind notele fugare privitoare la această a doua călătorie, rămînem cu un sentiment de regret: dacă Neofit însuși ar fi continuat însemnările, am fi avut desigur încă o serie de știri prețioase și pentru alte monumente, cărora diacul neștiutor ce-l însoțea pe Neofit le-a însemnat doar numele: mănăstirile Cotmeana, Glavacioc, Mărgineni, Tîrșor și Snagov.

Dacă în prima călătorie, Neofit pare a fi voit să se familiarizeze cu trecutul țării pe care o păstorea, cea de a doua călătorie pare a oglindi dorința lui de a întări relațiile cu familiile vechi boierești la curțile cărora se oprește. Faptul pare cu atît mai convingător cu cît îl punem în legătură cu cele amintite mai sus despre participarea lui la răzmerița din anul 1755.

În lumina celor spuse pînă aici, Neofit ne apare ca un precursor. El este mai puțin un iubitor de frumos decît un pasionat pentru trecut. Grija lui de exactitate, atunci cînd este vorba fie de așezarea fie de data unui monument, interesul pe care-l arată pentru vechile documente din mănăstiri dar și pentru pisanii și inscripții, nu corespunde numai unor înclinări personale ci și spiritului epocii sale. Căci în acest început de secol al XVIII-lea, « secol al luminilor », nu numai pentru Occident ci și pentru sud-estul european, aceleași tendințe de erudiție umanistă apar în « Istoria Țării Romînești » [5] a stolnicului Constantin Cantacuzino sau în « Crono-

---

[1] Iorga N., *Inscripții*, vol. I, p. 126, nr. 264.

Ibidem, p. 130—132.

Ibidem, p. 129, nr. 226.

Aceeași greșeală se repetă și în altă inscripție aflată de Neofit în biserică deasupra ușii prin care se confirmă de către Matei Basarab privilegiul dat de Radu Negru Cîmpulungenilor de a fi scutiți de vamă. De asemenea Neofit transcrie și inscripția aflată pe o cruce de piatră ridicată de Duca Vodă în oraș pe locul unde se făcea tîrgul. În inscripție se întăresc aceleași vechi privilegii ale orașului.

[2] Drăghiceanu Virgil, *Curtea Domnească de la Argeș*, « *Bul. Com. mon. ist.* », 1917—1923, p. 21.

[3] *Ibidem*, p. 22.

[4] *Ibidem*, p. 34.

[5] Iorga N., *Scrierile Cantacuzinilor*, « *Operele lui Constantin Cantacuzino* », București, 1901, p. 60—179; Stolnicul Const. Cantacuzino, *Istoria Țării Romînești*, ediție după un manuscris necunoscut îngrijită și comentată de N. Cartojan și Dan Simonescu, Craiova.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

logia tabelară »[1]. Deşi este lipsit de pitoresc în descriere şi de putinţă de a armoniza izvoarele contradictorii pe care le cunoaşte, totuşi el ne dă ştiri preţioase prin exactitatea lor. Ceea ce ne atrage însă la el este pasiunea grăbită cu care-şi ia notele pentru plăcerea lui personală permiţîndu-şi să se orienteze într-un trecut istoric, la capătul unei zile pline de îndatoriri administrative şi bisericeşti. Recunoaştem astfel în el nu numai pe învăţatul umanist, dar şi pe cretanul venit dintr-o insulă, unde se suprapuneau vechi urme de civilizaţii strălucite şi obişnuit ca fiecare ruină istorică să-i vorbească despre vremi trecute.

La mănăstirea Valea[2], îl găsim pe Neofit pictat alături de ctitorii Radu-vodă Paisie şi Constantin Mavrocordat. Oricît i-am privi imaginea, nu deosebim decît statura lui impunătoare, învestmîntată în ample şi somptuoase haine episcopale. Figura plină, satisfăcută, cu nas acvilin, susţine o tiară preţioasă. Mîna stîngă ţine cîrja, iar cea dreaptă te opreşte la distanţă cu un gest de binecuvîntare.

CORNELIA PILLAT

REMBRANDT VAN RYN (1606—1669)

După ce poporul olandez s-a eliberat de sub stăpînirea spaniolă, la începutul veacului al XVII-lea, a urmat o eră de prosperitate în toate ramurile de activitate, economică, culturală şi artistică.

La confluenţa braţelor Rinului prin care acest fluviu se varsă în Marea Nordului, au răsărit în diverse centre ca Amsterdam, Leyda şi Haga, pe lîngă burghezi, oameni de artă şi cultură, artişti şi artizani, muncitori dotaţi, care au făcut gloria Olandei în veacurile al XVII-lea şi al XVIII-lea.

Dar nimeni nu l-a întrecut pe Rembrandt, a cărui faimă a crescut şi s-a împrăştiat în întreaga omenire, pînzele, desenele şi gravurile sale fiind cele mai de preţ lucruri de prin toate muzeele lumii.

Rembrandt van Ryn s-a născut în ziua de 15 iulie 1606, lîngă Leyda. El a fost al cincilea fiu al unei modeste familii de morari, pe nume Harmen. Morile de vînt erau pe atunci cele mai specifice mici industrii, care se aflau răspîndite în toată Olanda. Rembrandt s-a născut într-una din aceste mori, fiind din copilărie obişnuit cu climatul de clar-obscur, cu întunericul şi umbrele din interioarele acestor mori, în care lumina năvălea puternic prin crăpăturile bîrnelor de lemn, prin uşi şi ferestre. Retina micului Rembrandt a fost supusă acestor încercări de clar-obscur, de tenebre şi lumină, de întuneric şi plină zi, iar atunci cînd păşea în afara morii, era copleşit, privind intensitatea aurie a vaporosului cer olandez, care răsfrîngea razele solare în mii de nuanţe multicolore. Şi de aceea peisajele lui par feerii. Astfel că atunci cînd Rembrandt se apucă de pictură, deşi tatăl său l-ar fi vrut absolvent al Facultăţii juridice din Leyda, el era continuu obsedat de magia clar-obscurului, de real şi ireal, de adevăr şi fantast, căci totul îi apărea ca printr-un miraj.

Un tablou de Rembrandt este în acelaşi timp pictură, dar şi mister, adevăr şi ireal, realitate dar şi supranatural, toate coardele simţirii omeneşti fiind antrenate în această contemplaţie. Un tablou de Rembrandt te face să priveşti, să gîndeşti, să admiri, dar şi să meditezi, este cea mai spirituală realizare pe care un plastician a putut-o vreodată plămădi.

Înarmat cu această vizualitate, el nu mai avea ce învăţa de la meşterii lui ca Pieter Lastman, pe care l-a părăsit de timpuriu, deoarece se poate învăţa meşteşugul, dar arta personală, proprie, individuală, apare la un artist după ce se dezbară de învăţămintele academice.

Rembrandt a sezisat frumosul pe care l-a redat în toată splendoarea sa, dar a imprimat un frumos şi în realizarea urîtului şi monstruosului ce i se înfăţişa. Urîtul şi frumosul fac bună vecinătate cînd sînt creaţii de talent. *Lecţia de anatomie* a doctorului Tulp din 1632 din Muzeul de la Haga ne dă măsura ştiinţei anatomice şi picturale a tînărului Rembrandt, care, mult

[1] Iorga N., *Operele lui Const. Cantacuzino*, p. 19—40. Fie că admitem că este opera stolnicului, cum crede Iorga, fie că admitem părerea lui Al. Vasilescu *(Cronologia Tabelară. Data alcătuirii şi autorul ei*, « *Revista istorică Romînă*», 1932, II, p. 366—384, 1933, III, p. 54—77), că ar fi opera popei Florea dascălul de slovenie de la Sf. Gheorghe din Bucureşti, ea aparţine aceleiaşi epoci.

[2] Brătulescu Victor, *Mănăstirea Valea din Jud. Muscel.* « *Bul. Com. mon ist.*», 1931, p. 13, fig. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai tîrziu, în 1656, împlinit în meșteșugul clar-obscurului și al fantasmului, a pictat *Lecția de anatomie* de la Muzeul din Amsterdam, în care domină, pe lîngă știința anatomică, și viziunea halucinantă în care el scaldă această scenă, care ne înfățișează pe medicul Iohan Deyman disecînd țeasta unui cadavru.

În fața pînzelor lui Rembrandt nu știi ce să alegi mai întîi, splendoarea de colorit, truculența de materie, monumentalul din forme, compoziția sau mirajul în care plutesc aceste personaje, totul e văzut grandios, magic și de multe ori supranatural.

El a trăit printre oameni dintre care foarte puțini l-au înțeles. El a creat pentru oameni, între care mulți nu l-au prețuit, a avut soarta geniilor care erau înțelese și admirate după trecerea lor în lumea umbrelor.

În 1634, s-a căsătorit cu Saskia, pe care a iubit-o și a glorificat-o în mulțimea de portrete și compoziții pe care ni le-a lăsat. Au locuit într-o casă din cartierul evreesc al Amsterdamului, care a devenit mai tîrziu Muzeul Rembrandt. Cu averea pe care i-a adus-o ca zestre, el a adunat capodopere de Raphael, Michel Angelo, Tițian, covoare și stofe somptuoase, bijuterii de mare preț, zale și îmbrăcăminte strălucitoare și în fine o grămadă de lucruri exotice, nestemate, care însă, după părerea familiei soției sale, treceau drept extravaganțe fără nici un rost. Interiorul lui Rembrandt echivala cu cel al muzeelor și marilor anticari, cu ceva în plus din geniul creator al artistului, care apărea în orice schiță, gravură și ulei. Și cînd gîndești că toată această neprețuită comoară a fost vîndută, după moartea Saskiei (1642) cu care a trăit numai 8 ani, la licitația publică din 1658, ca să fie despăgubită cererea unor creditori care îl declaraseră falit, după legile timpului, dar fără acea judecată dreaptă ce urma să i se acorde mai tîrziu. Sub povara acestui destin, Rembrandt stătea indiferent, căci suverana sa artă nu-i dispăruse, el pictînd mai departe în sărăcie, suferință și nenorocire, tot așa de grandios, monumental și fantasc, inspirînu-se din biblie și mitologie, într-o viziune totdeodată veridică și ireală.

În drumul acesta al sfîrșitului vieții, el a cunoscut mîngîierea slujnicei sale Hendrickje Stoffels și surîsul inocent și gingaș al fiului său, Titus, care moare în 1668, un an înainte de moartea artistului. După aceștia ne-a lăsat atîtea mărturii în desen, gravură și ulei.

Rembrandt a pictat cea mai măiastră compoziție a timpurilor, *Garda de noapte* (1642), neînțeleasă atunci și pentru care artistul a fost hulit și părăsit și din care moment i s-au tras nenorocirile una după alta.

Dar nu s-a demoralizat, ci s-a răzbunat, pictînd cea mai frumoasă compoziție de portrete *Sindicii* (1661), pentru care nu i s-a putut reproșa nimic, nici chiar atunci. Cităm de asemenea *Portretul lui Homer* (1663) etc.

El a cunoscut însă sublimul prieteniei adînci, cum a fost aceea a bourgmestre-ului Six, care i-a rămas credincios pînă în ultimele clipe ale pictorului și după care Rembrandt ne-a lăsat un splendid portret cu pelerină roșie, vestmînt și mănuși gri și pălărie neagră.

Rembrandt a fost mult admirat după moarte și gloria sa ne-a ajuns și nouă. Însă trebuie relevat că unii artiști romîni ca Nicolae Grigorescu și Gheorghe Petrașcu l-au prețuit pentru magicul artei sale, adăpîndu-se din geniul rembrandtian.

Nicolae Grigorescu, în tinerețe, s-a inspirat din tabloul *Omul cu baston* de la Luvru, pictînd o copie care strălucește în Muzeul Zambaccian. În tehnica acestui portret, a descoperit Nicolae Grigorescu mijlocul de a înfățișa tainele exprimate în alte portrete, modelate sub fiorii vieții și căldura simțurilor. Dacă n-am cita decît acele minunate capete de evrei pictate de Grigorescu, și încă ar fi de-ajuns. Am scris cu altă împrejurare despre Nicolae Grigorescu, arătînd că de la Rembrandt pînă astăzi nimeni altul, nici chiar evreul olandez Israels, nu a reușit să redea trăsăturile, expresia și viața evreului tradiționalist, ca N. Grigorescu.

Gh. Petrașcu îmi vorbea deseori de Rembrandt, de autoportretul acestuia de la Muzeul din Londra, în spiritul căruia a realizat și el autoportretul său cu beretă roșie (1923). Cu ce entuziasm, pasiune și senzualitate pomenea Petrașcu de *Femeia intrînd în apă* (1654) a lui Rembrandt de la Muzeul din Londra. Există în magia lui Gh. Petrașcu urmele entuziasmului pictorului romîn pentru Rembrandt.

Țara noastră se poate mîndri cu marea compoziție de la Muzeul R.P.R. *Haman implorînd iertare Estherei*, în care strălucește Esthera îmbrăcată într-o mantie galben-aurie. Se remarcă de asemenea *Portretul de femeie* și compoziția *Episod din lupta lui Saul cu David*.

K. H. ZAMBACCIAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÎNSEMNĂRI DESPRE UNELE CĂLĂTORII ALE LUI REPIN ÎN STRĂINĂTATE

Pictorul rus Ilia Efimovici Repin a obținut în 1870, la finele studiilor sale academice de la Petersburg, o bursă de 6 ani pentru străinătate, în urma unui concurs la care s-a prezentat cu compoziția biblică *Invierea fiicei lui Iaïr*.

El nu a plecat de îndată în străinătate, fiind preocupat de o nouă lucrare cu temă din viață, *Edecarii de pe Volga*, de care s-a apucat în următoarele împrejurări: făcînd într-o zi o plimbare pe țărmurile Nevei cu pictorul K. A. Savițki, a fost zguduit de contrastul dintre plimbăreții aristocrați și burghezi, îmbrăcați în cele mai scumpe haine și toalete și mizeria unor hamali edecari care tîrau din greu după ei odgonul unei corăbii încărcate, pentru a trage nava pe fluviu. Intr-o altă zi, Repin, care era obsedat de această temă, povestește pictorului peisajist Vasiliev intenția sa. Acesta îi răspunde că ceea ce se vede pe Neva nu-i nimic față de ceea ce se petrece pe Volga unde exploatarea edecarilor e mai cruntă. Acest fapt, îl determină pe Repin să pornească într-acolo. El a făcut pe Volga mai multe studii de desen și compoziție și a pictat celebra sa lucrare *Edecarii de pe Volga* care se găsește astăzi la Muzeul Rus din Leningrad, iar o variantă a ei la Muzeul Tretiakov din Moscova.

În 1873 această compoziție este trimisă la Expoziția Internațională din Viena, unde obține un mare succes. Repin a călătorit într-acolo, vizitînd expoziția unde a remarcat pe pictorul spaniol Mario Fortuny precum și pe polonezul Metejko din Cracovia.

E surprinzător că Repin nu vorbește nimic despre vestita compoziție a realistului Courbet, *Spărgătorii de piatră* care figura în aceeași expoziție.

De la Viena pleacă la Veneția unde se entuziasmează de marile pînze ale lui Tizian, Veronese, Tintoretto. Armonia lor precum și forfota de oameni din aceste pînze l-au înviorat pe Repin care-și aduce mereu aminte de ele.

Continuînd călătoria în Italia, e deziluzionat de școala italiană contemporană, ceea ce îl face să scrie lui Stasov că abia acum a înțeles « măreția francezilor », scriind în continuare că abia așteaptă să plece în Franța (S. Varșavski, *Arta decadentă a Apusului văzută de pictorii realiști ruși*, p. 117).

În 1874, îl găsim la Paris, unde se instalează într-un atelier de pe rue Jacob, apucîndu-se de lucru pentru marea compoziție *Cafeneaua din Paris*, în care scop angajează modele ce pozează în fața unei cafenele. Tabloul are frumoase calități compoziționale. Psihologia și expresia sînt bine redate. Atmosfera este atît de veridică încît n-ai bănui că este lucrarea unui străin. Scriindu-i despre această lucrare profesorului și prietenului său pictorul Kramskoi din Petersburg, acesta îi răspunde de îndată, dojenindu-l: « Nu înțeleg un singur lucru: cum a fost posibil ca dv. să fi pictat aceasta? Un om în ale cărui vine curge sînge ucrainian este mai curînd capabil să zugrăvească un corp omenesc greoi, voinic și aproape sălbatec (pentru că îl înțelege fără sforțare) decît niște femei ușuratice. N-aș afirma că aceasta nu constituie un subiect. Și încă ce subiect! Însă nu pentru noi. Pentru aceasta e necesar să fi ascultat încă din leagăn șansonete, e necesar ca încă înainte de venirea noastră pe lume mai multe generații să fi deprins fel de fel de trucuri într-un cuvînt trebuie să fii francez. Fără îndoială, că n-ați pictat prost acest subiect, dar nici nu l-ați putut picta cum se cuvenea. Încă n-ați deprins limba pe care o vorbește toată lumea și de aceea nu puteți îndrepta atenția francezilor asupra ideilor dv., ci numai asupra limbii, asupra expresiei și asupra manierei dv. » (I. A. Kramskoi, *Scrisori*, vol. I, *Scrisoare către Repin*, p. 384).

Kramskoi nu a avut dreptate, deoarece un realist ca Repin a prins în retina sa tot caracterul acestei scene și a redat-o cu mijloacele tehnice de care era capabil.

Mai tîrziu, cu prilejul unei călătorii în 1883 la Paris, el redă magistral, într-o compoziție fericită, o scenă din *Comemorarea Comunei din Paris*, ce se făcea anual la Cimitirul Père Lachaise, în fața zidului (le mur des Fédérés), pe care erau depuse o mulțime de coroane roșii ce contrastau cu bluzele albastre ale muncitorilor parizieni și cu unele halate albe probabil ale unor birjari, care se îmbulzeau în fața faimosului zid, ascultînd pe oratori. Repin, deși nu era francez, a reușit ca nimeni altul să exprime emoția mulțimii, în acest tablou în care plutește culoarea locală, vibrația cromatică și din care se desprind frumoase calități compoziționale. Nu ai deosebi acest tablou de lucrările fericite

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ale lui Manet. E de remarcat că niciunul din marii maeștri cu faimă în acea epocă, ca Manet, Degas, Renoir etc. nu au fost impresionați și atrași de aceste evenimente, care pe lîngă importanța lor socială, ofereau și un motiv de exaltare cromatică și variație figurativă.

Repin, cu toate că nu era convins de vizualitatea impresioniștilor, le recunoaștea unele calități de culoare și lumină, care au influențat pictura modernă. Totuși, el era rezervat față de aceștia după cum rezultă dintr-o scrisoare către Stasov din 20 ianuarie 1874: « În operele lor, forța impresiei se manifestă în dauna tuturor celorlalte calități la un loc».

El era însă un adept al picturii de plin aer; probă că înainte de a veni la Paris, a pictat în mijlocul naturii *Edecarii de pe Volga*. Însă nu înțelegea să sacrifice forma și caracterul figurii umane predilecțiilor coloristice și jocului vibrațiilor atmosferice care estompau realitatea.

Plecînd vara în Normandia, în satul Veule, el pictează diverse motive rustice însorite, de plin aer, în care sînt respectate compoziția, figura umană, precum și restul elementelor din realitate.

Profitînd de aportul pe care impresioniștii l-au adus, fără însă să înece pictura în baia voluptoasă a senzației de lumină și colorit, Repin se întoarce în țara sa. El se deosebește de alți artiști ruși care au rămas la Paris cum ar fi Harlamov, un epigon al academicului portretist francez Bonnat, atît de admirat de Turgheniev. Se știe că Harlamov a făcut un portret mediocru protectorului său în străinătate.

Cu prilejul călătoriei din 1883, după ce se oprește în Olanda pe care o numește « o țară a luminii, a căldurii și a veseliei» (Repin, *Amintiri dragi*, p. 434), și unde admiră pe Rembrandt și Frans Hals, se îndreaptă spre Paris unde vizitează expozițiile precum și galeriile pariziene, admirînd pe H.Regnault, a cărui compoziție *Mareșalul prim* îl entuziasmează atît pe el cît și pe Stasov. Își dă seama de noutatea viziunii picturii franceze, însă nu se lasă prins de ea, pictînd totuși realist și vibrant, *Comemorarea Comunei din Paris din cimitirul Père Lachaise*.

Călătorind în sud, prin Spania, el se îndreaptă către Velasquez, marele realist al tuturor timpurilor, făcînd copii după minunatul tablou cu pitici al acestuia.

Repin ținea însă să picteze și un portret de spaniolă; Stasov, care era mai îndrăzneț, se prezintă soției unui ofițer cuban, într-adevăr frumoasă, care locuia în același hotel, determinînd-o să pozeze. Pictorul povestind peripețiile acestui portret, conchide: « Îmi dau seama de un lucru foarte curios: adeseori, adică mai bine zis de cîte ori cineva îți pozează conștiincios, cu o răbdare exemplară, portretul iese fad și fără viață; și invers, cînd modelul nu are răbdare să pozeze, se întîmplă să ai surprize plăcute» (Repin, *op. cit.*, p. 442).

Scenele sîngeroase ale luptelor cu tauri și altele care erau la modă, l-au determinat pe Repin, o dată ajuns în țara sa, să picteze scena sîngeroasă *Ivan cel Groaznic*.

Din călătoria din 1893, la München, pe atunci centru artistic al unui impresionism bastard și simbolism superficial, spicuim următoarele constatări ale pictorului: « Aici huzurește cea mai sfruntată lipsă de talent, a celor care au instaurat anarhia în pictură. Văzînd safteaua pe care o făcuseră impresioniștii francezi și după aceea decadenții, toată pleava și-a găsit vad bun aici și și-a luat avînt» (Repin, *op. cit.*, p. 619). E curios că Repin, deși menționează pe simbolistul Böcklin și Fr. von Stuck, pe virtuosul portretist Lenbach, nu pomenește nimic de realistul Wilhelm Leibl, elevul lui Courbet și de Hans von Marees.

Trecînd mai departe în Italia, cu prilejul celei de-a doua călătorii în țara Sudului (1893), notează că toată arta europeană a fost încătușată de « genialele modele ale Greciei și Italiei» (Repin, *op. cit.*, p. 630). Timp de două veacuri și jumătate (XVII, XVIII și jumătate din al XIX-lea), academiile din Europa s-au supus orbește acestui curent și « astfel nu numai că nu s-a făcut nici un pas înainte în acest domeniu, dar arta în sine a ajuns un lucru derizoriu. Operele de artă ale acestei școli sînt uniforme, anoste, reci, fastidioase. Cui îi mai spune astăzi ceva școala de la Bologna...? (Repin, *op. cit.*, p. 630). Repin notează că această stare a fost înlăturată prin creația pasionatului Delacroix. Cităm: « Tocmai atunci a apărut la Paris, sub chipul unui luptător pentru descătușarea artei, Delacroix. Ca orice inovator, cădea și el în anumite exagerări, chiar în dauna artei, dar pînă la urmă, biruința a fost a lui» (Repin, *op. cit.*, p. 630).

Vizitînd Galeriile moderne din Neapole, Repin constată: « Italia, strivită de propriile ei genii, n-a mai fost în stare să creeze nimic; arta ei dăinuia aproape numai prin copii, nimeni nu mai vorbea nimic despre ea» (Repin, *op. cit.*, p. 630). Face însă excepție Morelli, ale cărui opere le vede în Muzeul din Neapole și căruia îi găsește

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

calităţi de compoziţie, armonie şi conţinut. În «*Tasso în faţa Eleonorei*, *Tentaţiunea Sf. Anton* şi mai ales în compoziţiile de artist de o mare profunzime şi forţă şi un colorist cu totul original prin acordurile lui cromatice» (Repin, *op. cit.*, p. 632).

Călătoriile prin străinătate ale unor talentaţi artişti sînt utile şi înviorătoare dacă ei nu îşi pierd personalitatea, afundîndu-se într-un stil împrumutat. Cînd însă se reîntorc cu retina spălată de obsesiile unei arte academice, îndrumîndu-se spre o artă mai vie, mai cuprinzătoare, mai luminoasă, atunci ele sînt salutare, făcînd să pornească carul artei mai departe, spre orizonturi noi şi viorii.

K. H. ZAMBACCIAN

PRIETENI AI LUI GRIGORESCU LA PARIS

În scrisorile lui Ch. de Laforce[1] apare de cîteva ori numele unei domnişoare Rozalie şi al altei persoane Mathilde. Alteori i se transmit pictorului romîn salutările familiei Laveur. O notă a unui memorialist ne îngăduie să arătăm că acele două prietene ale lui Grigorescu făceau parte din familia Laveur, care ţinea o pensiune în Cartierul Latin, peste drum de l'Ecole de Médecine. După spusele cuiva[2], care o frecventa cam la aceeaşi epocă, era un fel de instituţie, prin care se perindase cîteva generaţii. Ocupa o clădire veche şi ruinată, în care se intra pe nişte scări de piatră lustruite ca ghizdurile unei fîntîni bretone. La casă trona afectuoasă şi venerabilă, Tante Rose (M-zelle Rosalie a lui Laforce) ajutată de bruna Mathilde, aceea căreia îi încredinţase o dată Grigorescu un mic dar ca să-i fie remis lui Laforce. Era un local frecventat mai ales de studenţii din cartier, îndeosebi de cei de la medicină, atraşi de atmosfera familiară şi de masa bună de veche «auberge» franţuzească. Alături de noii veniţi, îi rămăsese credincioasă şi vechea clientelă de altădată, formată din artişti. Acolo mergeau, cel puţin, Laforce, Grigorescu şi Edouard; la pensiune se citeau veştile de la prietenul romîn de departe şi de acolo i se transmiteau, în schimb, salutările prieteneşti ale tuturor.

În sfîrşit, notăm că prietenul de la care s-au păstrat cinci scrisori şi a cărui grafie n-a îngăduit descifrarea numelui după semnătură (acel «Alphonse Lecame sau Lecanu sau Lacroix») este Louis-Alphonse Lecanu, pictor, care a apărut o singură dată la Salon în 1870 cu un peisaj din pădurea de la Fontainebleau, unde se cunoscuse cu Grigorescu. Dicţionarele biografice nu-l menţionează.

N. VĂTĂMANU

UN TABLOU DE GRIGORESCU LA DÜRNSTEIN

În aprilie 1899 tinerii critici de artă William Ritter şi Marcel Montandon[3] invitau pe pictorul Grigorescu să se abată din drum spre Paris, prin localitatea Dürnstein din Austria de Jos, unde cei doi locuiau de cîtva timp. Grigorescu a primit propunerea şi peste vreo lună ajungea la mica şi pitoreasca localitate de pe Dunăre, strînsă între apele fluviului şi muntele din spate, încoronat cu ruinele castelului în care a fost închis Richard Inimă-de-Leu. Pictorul nostru nu s-a dus cu mîna goală, ci după cum îi era obiceiul, i-a lăsat lui Ritter două tablouri, dintre care unul era un peisaj de toamnă. După plecarea lui Grigorescu, Ritter a mai întîrziat la Dürnstein vreo două luni. Se pare că nu stătea de plăcere acolo, mai ales că era aşteptat de Grigorescu la Cîmpina, unde era doritor să se ducă. Dar îl ţineau oarecari combinaţii financiare, care nu se rezolvau satisfăcător. Din scrisorile de scuze pentru întîrziere, expediate una după alta, se ghiceşte lipsa de bani.

...După 21 de ani de la aceste întîmplări, un grup de studenţi romîni din Viena, făceau o călătorie pe Dunăre. Ei s-au oprit la Dürnstein, unde aveau să ia masa la singurul «Gasthaus» din localitate. Era o zi de vară şi localul era aglo-

[1] G. Oprescu, *Corespondenţa lui N. Grigorescu*, Analecta (LL), 1944.
[2] Léon Daudet, *Paris vécu* (Rive gauche), Paris, 1930.
[3] Cf. G. Oprescu, *Corespondenţa lui N. Grigorescu*, Analecta (LL), 1944.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

merat. Atunci patronul pentru a mulțumi pe noii veniți, le-a deschis însuși apartamentul său, poftindu-i să mănînce acolo. Spre mirarea studenților, peretele uneia dintre camere era împodobit cu un admirabil peisaj romînesc, semnat de Grigorescu. S-au dat în vorbă cu proprietarul și l-au ispitit dacă nu vrea cumva să-l vîndă. Propunerea a fost net refuzată (Informație orală de la Dr. I. N.). Mi s-a părut interesantă din mai multe puncte de vedere această coincidență; între altele și pentru că fixează locul unde se afla (și poate că se mai află încă) una din operele lui Grigorescu.

N. V.

DIN TRECUTUL SCULPTURII ÎN ROMÎNIA

Sînt bine cunoscute împrejurările în care s-a ridicat efemera statuie a «Romîniei eliberate» în primele zile ale revoluției de la 1848. Ceea ce a rămas însă necunoscut a fost numele sculptorului[1].

Presa epocii și însuși autorul nu au socotit nimerit să dea în vileag acest amănunt. Cel care arată pentru prima oară numele sculptorului este Jules Michelet în lucrearea sa asupra Principatelor Dunărene. În capitolul V, vorbind despre pribegia Mariei Rosetti cu copilul în brațe, pe urma soțului exilat, el spune: «un prieten devotat, un ungur dar cu inima romînă, o ajunsese din urmă. El a fost acela care a improvizat la București statuia Libertății la care se închină un popor întreg». Numele lui C. D. Rosenthal vine imediat în minte. De altfel Rosenthal a fost și autorul marelui tablou cu o temă asemănătoare, expus alături de statuie în curtea vorniciei. Se știe că tabloul a avut aceeași soartă ca și statuia.

N. V.

PICTORUL GH. TATTARESCU ȘI PEISAJUL

În pictura romînească din secolul al XIX-lea — în afară de acuarelele lui Carol Pop de Szathmary, pline de spirit de observație și vioiciune, începînd de pe la 1837 (căci nu vorbim aici de pictorii străini care au călătorit sau locuit în Moldova și Valahia) — peisajul este un gen care apare timid, sporadic și de aceea nici nu prea a fost luat în seamă, pînă la brusca înflorire a celui grigorescian, care se ridică pe o culme, unde îl vor urma — cu alte vibrații noi — cele ale lui Andreescu, apoi Luchian.

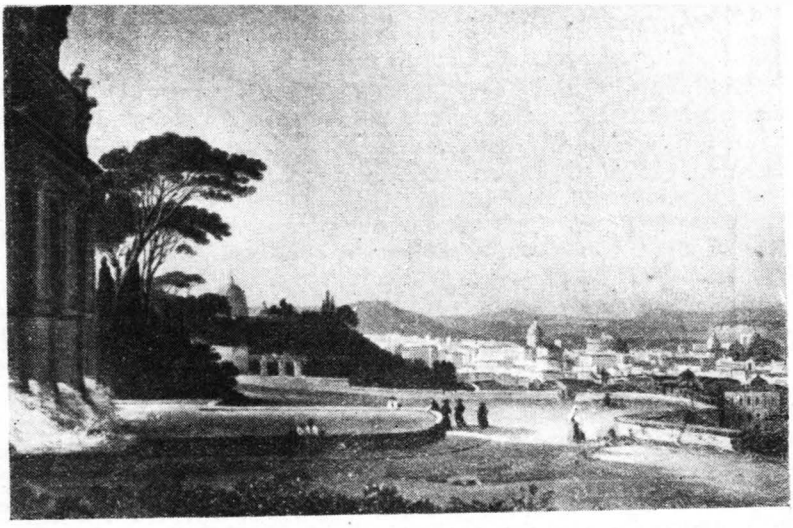
Să nu credem totuși că unii premergători, chiar unii dintre zugravii noștri de biserici cei mai talentați, vor fi rămas nesimțitori în fața frumuseților naturii și că nu vor fi încercat uneori să redea liniile și armonia culorilor unor privelişti. Și cînd spun aceasta mă gîndesc de pildă la Pitarul Nicolae Teodorescu (1786—1880) care — pe la 80 de ani mai pictează Mănăstirea Rătești, văzută de sus, de pe muchea unui deal, cu toate împrejurimile ei — chiliile, dealurile și munții din depărtare, — dovedind îndrăzneală în perspectiva atît de vastă și realizînd o simfonie de tonuri verzi plină de farmec.

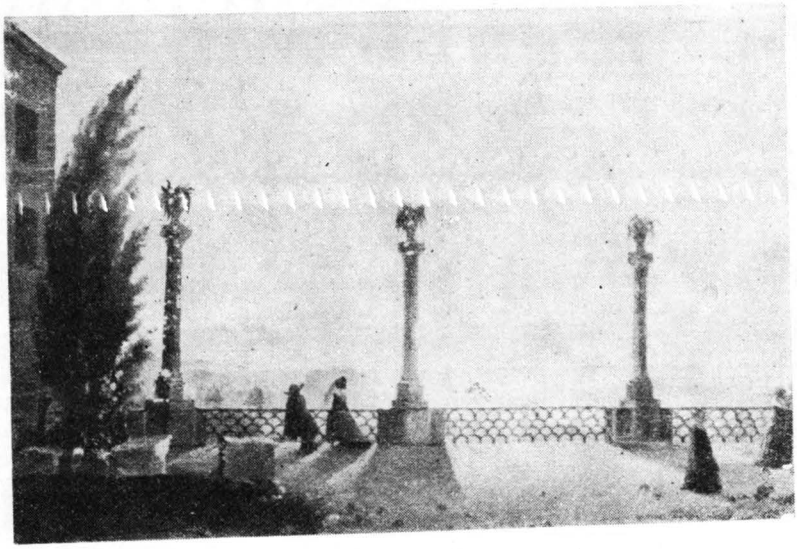
Gheorghe Tattarescu, nepotul acestui vestit zugrav al Buzăului și cel mai apropiat elev al lui, a plecat — cum știm din jurnalul său de călătorie — în primăvara anului 1845, spre Roma, cu vaporul, prin Bosfor, marea Egee, Grecia, pînă în Italia. El a fost primul dintre pictorii noștri autohtoni care a călătorit mult în țări străine: din Asia Mică, unde a pus piciorul la Brussa (1852), pînă în Italia, Franța, Londra, Țările de Jos, München, Viena etc... iar mai tîrziu în Rusia, pînă în capitala ei de atunci, de pe malurile Nevei. Cine zice «călător pasionat» zice fără îndoială și îndrăgostit de natură și nu ne putem închipui un suflet de artist drumeț care să nu încerce să redea în lucrările lui ceva din frumusețile firii sau din monumentele clădite de mîna omului.

---

[1] Cf. G. Oprescu, *Sculptura statuară romînească*, București, 1955, și Remus Niculescu, *Începuturile sculpturii statuare romînești*, «*Studii și cercetări de istoria artei*», 1954, nr. 3—4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro





Vedere din Roma de pe Monte Pincio, 1843

Peisaj de noapte, la granița Toscanei (13 dec. 1848)

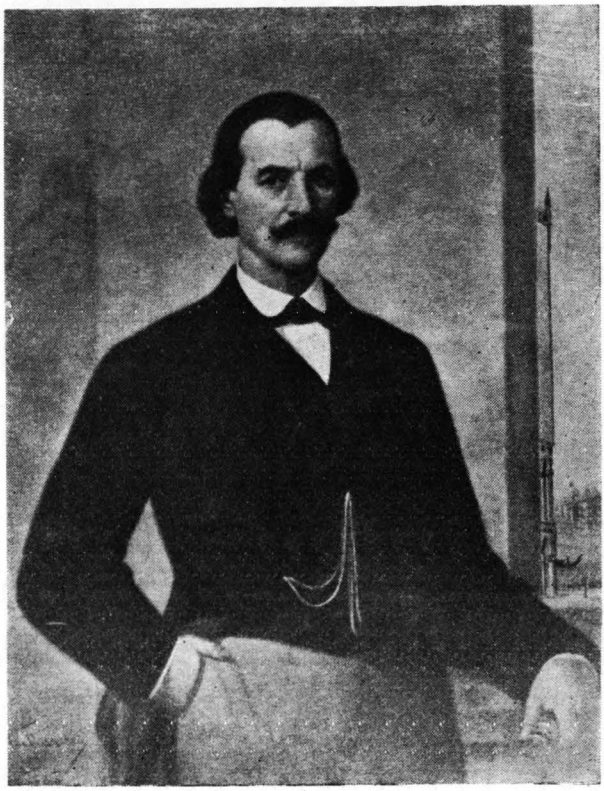
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La Atena, pictorul nostru a fixat silueta turnului lui Lysicrates profilată pe albastrul cerului mediteranean, pe care atunci îl contempla pentru întîia dată. Nuanțele de albroz ale marmorei licăresc în lumina soarelui, fără a topi contururile, nici precizia liniilor, în această pictură în ulei de dimensiuni mici, de factură realistă, impregnată de poezie.

Notele de călătorie ne vorbesc despre zilele petrecute la Sira într-o carantină, pe care a desenat-o cu împrejurimile ei, ca și despre o cișmea de piatră, la Patras, însă acele desene nu ni s-au păstrat.

Ajuns la Roma, pe lîngă studiile aprofundate de anatomie, schițele de costume italiene, copiile după maeștrii culorii și portretelor, pictorul nostru este preocupat și de peisaj. Cele două vederi din Roma pe care le avem la Muzeul Tattarescu sînt intitulate: *Pe Gianicolo* și *Monte Pincio*. Prima redă cu o minuțiozitate de miniatură o fîntînă monumentală în prim plan, la stînga, apoi terasa pe care vedem personaje pînă în planul al doilea; în al treilea plan, apare coasta împădurită a colinei, iar în al patrulea plan, întreaga cetate a Romei, cu castelul Sant Angelo și Vaticanul, dincolo de care se zăresc alte coline.

Monte Pincio ne prezintă vestita terasă a plimbării romanilor, cu balustrada și coloanele ei firave, iar dincolo de acestea, în zare, se profilează cupola Sf. Petru în lumina trandafirie a unui apus de soare. Ambele lucrări ne arată măiestria în redarea perspectivei, în sugerarea unor nenumărate planuri în adîncime și ne anunță totodată predilecția lui Tattarescu pentru asemenea peisaje cu o vastă perspectivă aeriană.



Generalul Magheru pictat de Tattarescu în 1851 la Veneția unde se afla în exil

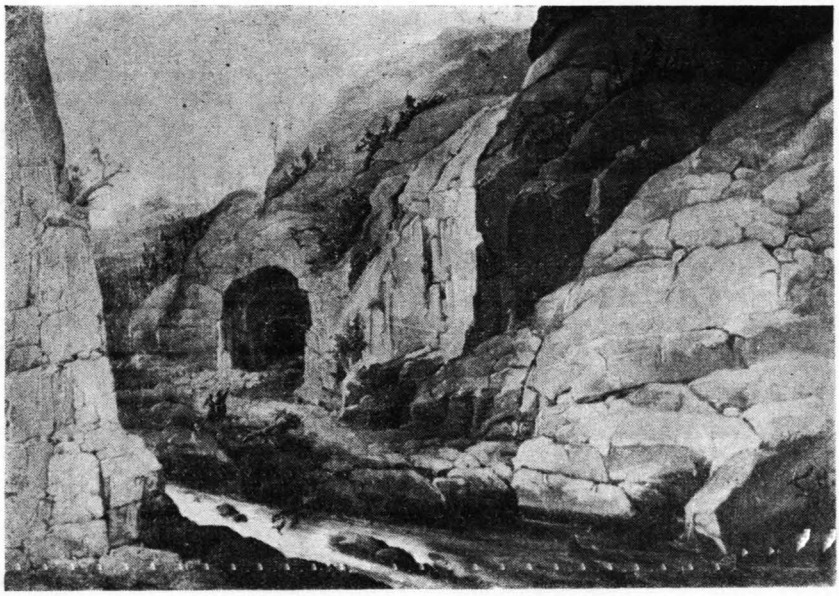
Unele descrieri ale lui din jurnalul de călătorie sînt evocatoare, ne dezvăluie iubirea lui pentru natură. Într-o scrisoare din 1848, el spune: « Arta peisajului e deosebită, mie gustul nu mi-ar lipsi, dar poate că-mi lipsește mecanismul sau neîndeletnicirea ».

Cam la aceeași epocă, el a pictat în ulei, un peisaj nocturn *Spre granița Toscanei* (12 dec. 1848): o trecătoare între stînci, la lumina lunii pline, ale cărei raze aruncă umbrele lungi ale trecătorilor pe un drumeag de munte, totul în armonii reci de albastru, bine simțite.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Alte tablouri din natură ale lui Tattarescu ne amintesc maniera lui Salvator Rosa. De altminteri, Tattarescu pomenește de copii pe care le execută după acesta prin muzee, atras probabil de aspectul romantic, întunecat, oarecum încărcat al peisajelor

Fondul unora dintre compozițiile lui — Renașterea Romîniei din 1850 de exemplu — ne înfățișează un vast peisaj de munți și văi, cu oarecare vestigii de clădiri — ruinele Tîrgoviștei — văzut parcă de pe o înălțime dominantă.



Peștera Dîmbovicioarei în 1868

ulei

Peisaj de pădure (Col. Muzeului S.P.C.)

artistului italian. Mai remarcăm că din zece tablouri vechi colecționate de Tattarescu și aduse de el din Italia, patru reprezintă peisaje de pădure, copaci frînți, ape, stînci, în tonuri sumbre.

Prin fereastra înaltă, deschisă în peretele servind drept fundal portretului Generalului Magheru — din 1851 — vederea Veneției arată cu exactitate arhitectonică, dar și cu adevărată sensibilitate un colț

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Biserica Flămînda văzută de pe rîu (Cîmpulung Muscel) (1860) (Colecția Muzeului R.P.R., Secția grafică)

al palatului Dogilor, apoi biserica San Giorgio, dincolo de canalul pe care plutește o gondolă, peisaj de o deplină poezie discretă.

După întoarcerea sa în țară, Tattarescu mai face în 1852 o călătorie la Brussa și schițează în creion pe carnetul lui, aspecte ale localității.

Cîteva luni mai tîrziu, ca fond al compoziției sale alegorice *Nemesis, zeița răzbunării*, apare un țărm stîncos de mare însorită, străjuit de ziduri de cetate, cu reminiscențe de coastă siciliană, într-o lumină justă, sugerînd nesfîrșirea mării.

În frumosul portret al Sofiei Crețulescu, cam din aceeași epocă, fondul reprezintă un colț de parc, cu o fîntînă și arbori bătrîni, într-o armonie de tonuri reci, pe care se detașează grațios silueta modelului. Este de regretat că mai tîrziu pictorul a renunțat să mai plaseze portretele modelelor sale pe un fond de peisaj care le împrumuta atîta poezie.

Între unele picturi murale din bisericile împodobite de el sau în icoane de pe catapetesmele acestora, Tattarescu utilizează destul de frecvent, peisajul care dă mult farmec compozițiilor sale, de exemplu la biserica Zlătari, în scena *Iisus și Samariteanca*, ca să citez numai una, la întîmplare.

O vedere a unei păduri de stejari, frumos compusă și larg tratată, în dimensiuni de 48/65 cm — lucrată poate în Franța — apoi două peisaje foarte mici cu perspectivă aeriană imensă — pierdute, din nefericire, în ultimul război — sînt lucrări semnificative pentru Tattarescu ca peisagist.

Pe același plan se situează seria peisajelor lui în desen, grupate în *Albumul național* — azi la Muzeul R.P.R., secția de stampe — schițe prinse la fața locului, în călătoria întreprinsă de el în vara lui 1860 prin Muscel, Argeș și Vîlcea, cu scopul de a fixa unele monumente, priveliști, costume, pentru posteritate. Astfel a creionat el: Mănăstirile Cozia, Turnu, Curtea de Argeș, Sîn Nicoară, Turnul lui Țepeș etc. Amintim mai ales cele două aspecte ale bisericii Flămînda din Cîmpulung, vederi de largă desfășurare în adîncime, cu planuri nenumărate pînă la orizont, ceea ce nu împiedică pe Tattarescu de a sugera pînă și natura vegetației din primul sau al doilea plan: răchite cu ramurile lor rigide țîșnind din trunchi, care le caracterizează coroana. Uneori, pentru a indica proporțiile, pictorul se reprezintă desenînd, văzut din spate, așezat pe o piatră, pe malul pîrîului. Aceste peisaje în creion, prin exactitatea detaliilor care nu copleșesc însă viziunea largă de ansamblu și prin compoziția lor armonioasă, ne îndeamnă să susținem că marele portretist Tattarescu, pictor academic în compozițiile sale, era un iubitor de natură și un peisagist, bun observator al realității, căruia condițiile vieții artistice din timpul său nu i-au

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îngăduit să dea toată măsura priceperii și talentului său.

Două tablouri în ulei, în care el a reluat peste mai mulți ani subiectul *Peștera Dîmbovicioarei* — unul la muzeul memorial, altul la Muzeul R.P.R. — cu tot coloritul reușit și clocotul apei, cu toată construcția solidă a peisajului, nu izbutesc să păstreze vioiciunea și puterea de evocare a anumitor desene ale lui în creion.

Vederea *La granița Prutului*, desen în creion din 1885, cînd, coborît pentru cîteva zile de pe schelele Mitropoliei Iașilor pe care o picta, artistul pleca să respire aerul mării la Odesa, ne arată — la 24 ani distanță — persistența calităților sale din desenele după natură ale *Albumului național:* observația realistă a detaliilor, repartizarea justă a maselor de umbră și lumină, perspectiva de o vastă desfășurare în adîncime.

Prin aceste trei calități majore ale vederilor sale din natură — vederi relativ puține cantitativ, față de totalitatea lucrărilor ieșite din mîna lui — pictorul Gh. Tattarescu — în ciuda condițiilor nefavorabile peisajului din Romînia tinereței și maturității sale și în ciuda acaparării lui de către pictura monumentală religioasă și de portrete — dovedește și în genul peisajului o sensibilitate și o pricepere încă prea puțin recunoscute pînă acum.

GEORGETA WERTHEIMER

STEINLEN ILUSTRATOR AL LUI EMINESCU

Desenatorii romîni s-au străduit, nu o dată, să găsească anumite echivalente plastice versurilor eminesciene.

Începînd cu lucrările pictorilor Ary Murnu și Mișu Teișanu — trecînd prin inspiratele interpretări datorite maeștrilor Jean Al. Steriadi și Camil Ressu — și ajungînd la [illegible] Ligia Macovei și Jules Perahim, fiecare artist a căutat să tălmăcească grafic și să redea în stilul lui, prin linie și umbră, starea de spirit corespunzătoare textului literar.

Aproape intraductibilă, lirica lui Eminescu tipărită la Berlin, Poznan, Modena, Upsala, Londra sau Paris — firește că nu a putut stîrni ecouri favorabile. Totuși, acest lucru a izbutit să-l facă un ziarist romîn care semnează Adolphe Clarnet.

În tinerețe, Clarnet era de meserie cufărar, apoi știm că în 1898, cînd avea 17—18 ani, a fost expulzat timp de 16 ani din țară [1] — de « umbla flămînd » pe străzile Parisului, pentru marea vină — (după cum spunea poetul Anghel, pentru care numele lui Clarnet evoca sunetele unui clarinet) « de a fi modelat și el timid în marea orchestră a vechei mișcări socialiste » [2].

În 1912, Dimitrie Anghel lansează un emoționant apel către ministrul de interne, rugîndu-l să se revoce decretul de expulzare a lui Clarnet.

În cele din urmă, în 1914, i se ridică pedeapsa și se poate reîntoarce în țara lui de baștină, unde face ziaristică, ia inițiativa și izbutește gruparea ziariștilor într-o corporație (« Uniunea ziariștilor profesioniști ») [3] și publică două volume de amintiri despre Jean Jaurès și despre prietenul său, poetul Anghel [4].

În timpul șederii sale la Paris, Adolphe Clarnet — prieten bun cu Jean Moréas, Anatole France și Francis Carco — și-a însușit atît de bine limba franceză, încît s-a încumetat să traducă din literatura romînă nu numai proza lui Ion L. Caragiale și Barbu Delavrancea, dar chiar și versurile lui Mihail Eminescu. Nu cunoaștem traducerile și nu-i putem așadar judeca tălmăcirea, socotită de altfel de doi dintre contemporani excelentă: « Clarnet a tradus în franțuzește pe Eminescu și Delavrancea, și i-a tradus bine » [5], sau, după cum relatează cu deosebită competență poetul Dimitrie Anghel — de asemenea tradus: « Clarnet și-a însușit limba țării unde a fost nevoit să trăiască, ca să poată traduce, în admirabile versuri, cele mai frumoase poezii din Eminescu » [6].

Clarnet mai are însă meritul de a fi atras luarea aminte a unui mare artist plastic

---

[1] Relatare verbală a academicianului Barbu Lăzăreanu (17 mai 1956).

[2] Dimitrie Anghel, *Clarnet*, « *Adevărul* », 24 apr. 1912.

[3] Ștefan Roll și Em. Serghie, *Clarnet*, « *Adevărul* », 25 noiem. 1937.

[4] Clarnet, *Mitif, poetul florilor*, Ed. Vremea, București, 1929, și *Cuvinte despre Jean Jaurès*, Ed. Adevărul, București, 1934.

[5] P. Crainic, *Cazul unui expulzat*, « *Facla* », 5 mai 1912.

[6] D. Anghel, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

francez, asupra valorii marelui nostru poet. Este vorba de desenatorul Alexandre Théophile Steinlen.

Născut în anul 1852, la Lausanne, Steinlen se trăgea dintr-o familie de artiști. Bunicul lui, gravor și profesor de desen, giuvaergiu, unde șlefuia diamantele și grava blazoanele și sigiliile aristocrației elvețiene. Dar nici această meserie migăloasă nu i se potrivea; el părăsește bijutierul, părăsește și Elveția, și, la fel ca Brîncuși, pornește pe jos spre Franța.

« Zdrobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă . . . »

avusese nouă copii dintre care unii au ajuns pictori emailiști sau poeți amatori.

Tatăl lui Alexandre Théophile-Samuel Steinlen — vroia să-și vadă fiul scriitor; de aceea l-a pus să urmeze o școală clasică.

Băiatul însă, la 16 ani, s-a lăsat de carte, preferînd să intre ucenic în atelierul unui

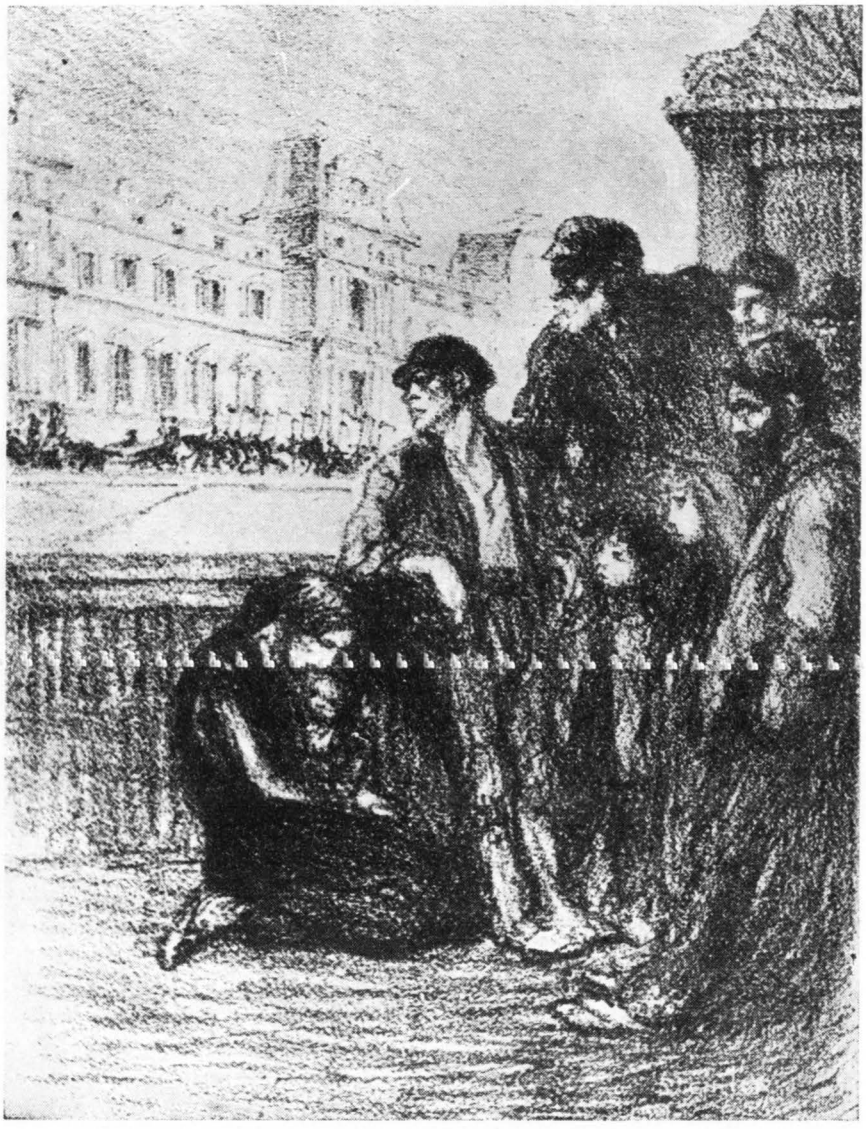
Ajuns la Paris, Steinlen moare de foame (așa cum avea să pătimească și Clarnet cîțiva ani mai tîrziu). Doarme pe bănci, prin parcuri publice, e spălat de ploaie și uscat de soare. Uneori nu mănîncă decît pîine [1]. Cunoaște mizeria cea mai neagră, trăiește în lumea proletarilor, cu care ajunge să se confunde.

[1] Olga Greceanu, *O aniversare*, «*Universul*», 6 ian. 1945.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Împins de sărăcie, Steinlen caută atunci de lucru în meseria în care se pricepea; dar văzîndu-l că arată ca un vagabond zdrențăros și hirsut — bijutierii parizieni se tem să-l angajeze.

În anul 1880 are norocul să facă pentru vestitul local de noapte « Chat Noir » un afiș reprezentînd o pisică neagră cu coada zburlită. Afișul este remarcat, are succes și deschide lui Steinlen cariera pentru care



« . . . . . *în faeton de gală*
Cezarul trece palid, în gînduri adîncit»

Steinlen intră în cele din urmă într-o tipografie, unde începe să facă desene industriale, vignete, coperte pentru cărți și modele pentru batiste destinate negrilor din colonii.

Pînă la 22 de ani își cîștigă trudnic existența, încercînd tot soiul de îndeletniciri pe marginea unui artizanat.

avea o reală vocație, carieră ilustrată îndeosebi prin cîteva afișe în legătură cu lupta pentru independența Belgiei și a Serbiei, sau cu lupta împotriva războiului: *Les orphelins de la guerre*, *Les Belges ont faim*, *Guerre à la guerre* [1] (acesta din urmă răspîndit în chip de manifest de către « Sindicatul

[1] *Orfani de război*, *Belgienilor le e foame*, *Război războiului*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

național al muncitorilor» și confiscat de guvern).

Cucerindu-și o oarecare notorietate, Steinlen începe să colaboreze și la cîteva reviste satirice ale timpului (« *Mirliton* », « *Le Chambara socialiste* », « *L'Assiette au beurre* », « *Gil Blas illustré* », « *Le Rire* » ș.a.), iscălind desene în care dezvăluia scene din viața celor obidiți, arătînd sincere simțăminte de umanitate și simpatie pentru sărăcime. « Tout vient du peuple, tout sort du peuple et nous ne sommes que ses porte-voix »[1] — avea să spună el mai tîrziu.

O antologie de 100 de desene (din cele peste o mie publicate în aceste reviste efemere) au fost adunate în volumul *Dans la vie*[2], prefațat de Camille de Sainte-Croix. Toate acestea i-au adus lui Steinlen o faimă care a străbătut, încă înainte de anul 1900, pînă în Romînia.

Steinlen a ilustrat și cîteva cărți, printre care menționăm: *Cinq poèmes* de Victor

« *O! luptă-te-nvălită în pletele-ți bogate* ».

[1] « Totul vine de la popor, totul izvorăște din popor, iar noi nu sîntem decît crainicii lui», Pierre Joly, *Gavarni et Steinlen ou toute une tradition perdue*, « *La nouvelle Critique* », 1955, II, p. 131.

[2] Edition Piazza, Paris, 1901.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Hugo, *L'affaire Crainquebille* de Anatole France[1]. *Cantilène du malheur* și *Soliloques du pauvre* de Jehan Rictus, *La chanson des gueux* de Jean Richepin, *Barrabas* de Lucien Descaves etc.

În 1906, cinci ani după ce devenise oficial cetățean francez, Steinlen deschide o expoziție de pictură și desene care marchează apogeul său artistic. Prezentarea în catalogul expoziției a celui ce nu urmase nici o școală de desen sau pictură — dar care cunoștea în schimb aspra școală a vieții — este făcută de prietenul său Anatole France. Prețuind « apriga-i sinceritate, aproape sălbatecă», France constata că arta lui grafică nu are nevoie de legende sau comentarii, deoarece « se explică prin ea însăși și se face simțită de toată omenirea »[2].

În vîrstă de 64 de ani, Steinlen moare aproape uitat, la 15 decembrie 1923; moare atît de sărac, încît e nevoie să se adune banii cu talerul pentru ca să poată fi înmormîntat.

Unele dintre lucrările lui Steinlen au fost cunoscute la noi în țară încă din anul 1895 — și aceasta nu numai în capitală, dar chiar într-un orășel de provincie ca Tîrgu Jiu, de vreme ce un localnic, anume V. Rola Piekarski (mai apoi autor a numeroase coperte executate în institutul de arte grafice « Minerva ») trimitea în acea vreme revistei « Adevărul ilustrat » unele izbutite localizări, indicînd, cu multă onestitate, la fiece desen, sursa inspirației: « după Steinlen »[3]. Tot astfel, în 1912 și 1913, revista « Facla » a lui N.D. Cocea își sprijinea unele texte polemice pe desenele lui Steinlen[4].

După cum istorisește, în 1934, Adolphe Clarnet într-un articol (care trebuia să facă parte din volumul intitulat « Cartea mea de la Paris sau Oameni »[5] — Steinlen era frecventat de mulți romini pe care uneori îi primea îmbrăcat într-o cămașă națională . . . Pentru unul din acești prieteni — poet amator — el a și făcut patru desene ce sînt menționate într-un inventar al lucrărilor sale, publicat de Lucien Monod: « Patru ilustrații pentru un poem romînesc al lui Ivan X . . . »[6], desene care urmează a fi, cîndva, identificate, dimpreună cu autorul necunoscut al acestui « poem romînesc ».

În amintirile sale, Adolphe Clarnet ne istorisește cum « Steinlen începuse tocmai să ilustreze pagini din Eminescu traduse de mine, cînd a căzut bolnav și visul nostru comun nu s-a mai realizat. . . »

Aceste pagini cuprindeau, printre altele, și vestita poezie *Împărat și proletar* — evocare a « zilelor Comunei » din Paris la care au participat și cîțiva romîni (Const. Cantacuzino, Dinu Dobrescu, C. Haralambie)[7].

Traducerea ilustrată de Steinlen urma să apară cu un studiu introductiv al lui Anatole France, care, ni se spune, găsea poemul lui Eminescu « romantic și interesant ».

După cum se știe, evenimentele de la 28 martie 1871 au avut un puternic răsunet în sufletul lui Eminescu, care, după ce a scris trei variante ale acestui poem, a publicat la 1 decembrie 1874 în revista « *Convorbiri literare* » versiunea rămasă definitivă. În *Împărat și proletar* sînt evocate cîteva momente importante ale revoluției din Paris.

Prin mijlocirea lui Clarnet, Steinlen a fost în măsură să cunoască în anul 1908 textul lui Eminescu din care a reținut patru importante episoade:

I. Scena tavernei[8] unde se țineau înflăcăratele adunări conspirative și unde agitatorii rosteau îndemnurile lor la luptă:

« Pe bănci de lemn în scunda tavernă mohorîtă,
Unde pătrunde ziua printre ferești murdare,
Pe lîngă mese lunge stătea posomorîtă,
Cu fețe-ntunecoase, o ceată pribegită,
Copii săraci și sceptici ai plebei proletare ».

Unul dintre acești muncitori se ridică și le vorbește:

« Zdrobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă,
Ce lumea o împarte în mizeri și bogați
. . . . . .
Sfărmați statuia goală a Venerei antice,
Ardeți acele pînze cu corpuri de ninsori ».

II. Un alt desen (datat: august 1909)[9] reprezintă momentul cînd Cezarul trece în

---

[1] Tradusă în 1904, cu autorizația lui Anatole France, în romîneşte de Adolphe Clarnet și tipărită la Lyon, în editura A. Storck.

[2] Francis Jourdain, *Un grand imagier, Alexandre Steinlen*, Ed. Cercle d'art, Paris, 1954.

[3] « *Adevărul ilustrat* », apr.-iun. 1895, nr. 2171, 2185, 2198, 2264.

[4] « *Facla* », 1912, p. 373, 497, 66a, 722 și anul 1913, p. 418.

[5] « *Cuvîntul liber* », 13 ian. 1934.

[6] *Prix des estampes anciennes et modernes*, Ed. A. Morancé, vol. VII, p. 265, 1926.

[7] Gh. Haupt, *Ecoul Comunei din Paris în Romînia*, « *Contemporanul* », 16 mart. 1956.

[8] Colecția de Stampe a Bibliotecii Academiei R.P.R., nr. inv. 19402: « Épreuve unique — Steinlen-08 ».

[9] Colecția de Stampe a Bibliotecii Academiei R. P. R., nr. inv. 9535: « essai japon — bon à tirer — août 09 — Steinlen ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

caleaşcă. El este privit de la distanţă, cu suspiciune:

« Pe malurile Seinei, în faeton de gală
Cezarul trece palid, în gînduri adîncit;
Al undelor greu vuet, vuirea în granit
A sute d-echipajuri, gîndirea-i n-o înşeală;
Poporul loc îi face, tăcut şi umilit».

III. Lupta pe baricade la care iau parte şi acele defăimate revoluţionare numite « pétroleuses », avea să inspire un al treilea desen. Eminescu descrie cu intensitate incendierea Parisului:

« Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă,
Turnuri cu facle negre trăznesc arzînd în vînt.
Prin limbile de flacări, ce-n valuri se frămînt
Răcnete, vuet de-arme pătrund marea cea caldă.

Pe stradele-ncruşite de flacări orbitoare,
Suiţi pe baricade de bulgări de granit,
Se mişc-batalioane a plebei proletare
Cu cuşme frigiene şi arme lucitoare,
Şi clopote de-alarmă răsună răguşit.

Ca marmura de albe, ca ea nepăsătoare,
Prin aerul cel roşu femei trec cu-arme-n braţ,
Cu păr bogat şi negru ce pe-umeri se coboară,
Şi sînii lor acopăr — e ură şi turbare
În ochii lor cei negri, adînci şi desperaţi.

O! luptă-te-nvălită în pletele-ţi bogate
Eroic este astăzi copilul cel pierdut!
Căci flamura cea roşă cu umbra-i de dreptate
Sfinţeşte-a ta viaţă de tină şi păcate.
Nu! nu eşti tu de vină, ci cei ce te-au vîndut».

IV. În fine, Steinlen aduce într-un ultim desen viziunea dantescă a omenirii prăvălite la picioarele împăratului, în haosul deznădejdii:

« Uimit privea cezarul la umbra cea din nouri,
Prin creţi ai cărei stele lin tremurînd transpar
I se deschide-n minte tot sensul din tablouri
A vieţii sclipitoare . . . A popoarelor ecouri
Par glasuri ce îmbracă o lume de amar».

Interpretarea acestor momente ale poeziei eminesciene este la Steinlen originală. Veridicitatea aspectelor celor patru episoade petrecute în vremea Comunei are tot patosul caracteristic şi realismul epocii. Şi aceasta nu e de mirare, dacă ne gîndim că Steinlen a trăit şi el sîngeroasele evenimente din 1871; artistul avea atunci 19 ani şi numeroasele lui desene publicate în revistele vremii adeveresc simpatia lui pentru mişcarea revoluţionară franceză.

Cunoscător al lumii proletare, Steinlen era cel mai indicat să ilustreze aceste versuri scrise în legătură cu lupta comunarzilor. El avea să întîlnească în Eminescu aceleaşi simţăminte generoase.

În desenele sale, Steinlen interpretează în primul rînd scena din tavernă, creînd şaisprezece personaje îngîndurate, grupate în jurul agitatorului. Iluminat, cu mîinile ridicate, cu părul răvăşit, acesta îşi îndeamnă tovarăşii la luptă. În primul plan, la colţul din dreapta, o mamă îşi alăptează pruncul.

Întreaga scenă, de un puternic suflu dramatic, are un caracter halucinant. Contrastul dintre cei aflaţi în beznă şi orator este subliniat de Steinlen cu elocinţă.

O compoziţie construită tot pe două planuri contrastante găsim şi în grupul celor opt proletari care privesc din depărtare, fără să-şi scoată şepcile din cap, trecerea cortejului imperial.

În timp ce caleaşca suveranului, escortată de un escadron de cavalerie, se profilează vag în dreptul unui măreţ palat, vedem în primul plan, scrîşnind de ură « *cea grupă zdrenţuită* ». Expresia bătrînului cu barba căruntă, ca şi aceea a tînărului ce-aruncă priviri dispreţuitoare, atitudinea mamei care stă jos, ghemuită, cu copilul la sîn — sînt remarcabil realizate.

Urmează scena revoluţiei, pe fundalul Parisului în flăcări, în care accentul cade pe revoluţionara despletită, cu cămaşa sfîşiată, suită pe baricade. Desenul acesta este mai puţin reuşit; atitudinile personajelor sînt oarecum artificiale şi unele amănunte (mîinile femeii, mişcarea trupului ei, figurile de-a dreptul animalice ale unor luptători) — neizbutite.

Ultima ilustraţie a lui Steinlen din ciclul eminescian îl înfăţişează pe împărat, cu picioarele bine înfipte pe un promontoriu, cu o mantie ce fîlfîie ca o aripă larg deschisă, luciferic, pe firmamentul sumbru, brăzdat de nouri:

« Pe maluri strumicate de aiurirea mării
Cezaru-ncă veghează la trunchiul cel plecat . . . »

La picioarele lui viermuieşte gloata oamenilor: « *O lume de amar . . .* »

Goi, ei se agaţă disperaţi, cu mîi de braţe întinse spre îngusta limbă de pămînt. E aspectul deznădăjduitor al celor prăvăliţi în abis, în timp ce sus — « vîrful mîndru al celor ce apasă » — stă semeţ, privind diabolic haoticul spectacol.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Pe maluri strumicate de aiurirea mării
Cezaru-ncă veghează la trunchiul cel plecat . . . »

Cele patru încercări ale lui Steinlen — aflate astăzi în colecția Cabinetului de stampe al Academiei R.P.R. — vădesc o adîncă înțelegere a sensului poeziei și este regretabil faptul că acest excelent desenator, atît de potrivit în sentimente cu Mihail Eminescu, nu a putut desăvîrși, așa precum dorea, ilustrarea întregului poem, care și-ar fi găsit, credem, interpretul și colaboratorul cel mai nimerit.

BARBU BREZIANU

DATE DESPRE PINACOTECA ȘI ȘCOALA DE ARTE FRUMOASE DIN IAȘI

Despre începuturile mișcării artistice la noi și în special de Pinacoteca și Școala de arte frumoase din Iași, s-a ocupat academicianul G. Oprescu în substanțialele sale studii asupra acestei chestiuni. Cu o bogată informație pe care a avut-o la îndemînă, domnia sa ne-a prezentat într-o documentată și amplă expunere, aceste inițiative de artă din fosta capitală a Moldovei. Acad. G. Oprescu a fost secondat în studiile sale de alți cercetători și colaboratori ai săi, ca Elena Zara, care a scris un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scurt studiu asupra inițiatorului Pinacotecii și Școlii de arte frumoase, pictorul G. Panaitescu-Bardasare. În aceeași chestiune a mai scris și pictorul Ștefan Dumitrescu, fostul director al acestor două instituții A. D. Atanasiu ș. a. [1].

Cu toate că e vorba de instituții cu o existență care nu depășește un veac, totuși chestiunea n-a fost epuizată. Într-un dosar personal al lui G. Panaitescu-Bardasare, necercetat se pare, am avut prilejul să găsesc unele amănunte.

Absolvent al « clasului de zugrăvitură » de la Academia Mihăileană, Gh. Panaitescu-Bardasare face studii temeinice la München și Berlin și în 1858 se reîntoarce în țară. Plin de entuziasm pentru dezvoltarea artelor frumoase și la noi în țară, el adresează Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice o cerere prin care « ca vechi elevu și pensionatu Academiei din Iași, aplicîndu-mă în specialitatea picturii, după ce am urmat acest studiu la München și Berlin, în curs de 18 ani, vin astăzi a depune în dispoziția guvernului și a mele slabe mijloace în exercițiul acestui ram de învățătură, ce face parte a culturii junimii în școalele publice... ». Iar pentru practicarea artei lui, roagă să i se acorde un împrumut de 200 galbeni, care să i se rețină din leafa ce i s-ar plăti ca profesor de pictură la institutele publice.

« Artele frumoase nu pot prospera fără Mecenas și protecția care veți hărăzi-o în Moldova picturii, va fi un nou titlu de glorie și recunoștința Patriei » [2].

Spirit dinamic și creator, nu putea lăsa ca țara sa să rămînă în urmă sub aspectul inițierii și progresului artistic. Momentul era oarecum prielnic, întrucît în societatea moldovenească se manifestau tendințe de reînnoire, mai ales după revoluția din 1848. Se simțea dar nevoia unei educații artistice prin expoziții, muzee, școli de arte frumoase. G. Panaitescu-Bardasare stăruie și găsește un puternic sprijin la Al. Cuza, M. Kogălniceanu și Gh. Asachi, ca să înființeze la Iași o pinacotecă și o școală de arte frumoase, așa cum văzuse în orașele europene, pe care le cunoscuse și de unde adusese și un prețios material didactic. Într-adevăr, Gh. Asachi, cu autoritatea de care se mai bucura, îndemnat și de mulți ieșeni, intervine pe lîngă guvernul Moldovei ca să se prevadă în buget o sumă, cu care să poată fi retribuit personalul necesar unei « săli de tablouri » și eventual să se cumpere chiar un local propriu.

Adunarea legiuitoare a Moldovei în ședința de la 30 iunie a aprobat, o dată cu noua organizare a universității ieșene, și înființarea Muzeului de pictură, prevăzînd în buget plata personalului: un director (12 000 lei vechi anual), un custode (2000 lei), un servitor (1200 lei) și 13 700 lei pentru achiziționarea de tablouri și încadrări. Totodată pictorii de atunci erau invitați să lucreze tablouri cu scene din viața neamului. Adunarea aprecie și necesitatea unei școli de pictură, dar din lipsă de fonduri, înființarea ei mai zăbovi cîtva timp [3].

Mihail Kogălniceanu aprobă proiectele pentru înființarea Pinacotecii și a Școlii de arte frumoase, dar din lipsă de fonduri, concentră personalul acestor două instituții în persoana lui G. Panaitescu-Bardasare. Cu decretul nr. 549 din 29 august 1860 « Baltazar-Panaiteanu este întărit în postul de director al Muzeului din Moldova, cu speciale îndatoriri de a restaura tablourile actuale ale acestui muzeu, de a completa albumul național și de a preda, deocamdată, ca profesor la Școala de pictură și sculptură, ce se va înființa ». Această numire făcută pe data de 12 septembrie 1860, îi fu comunicată de Minister la 25 septembrie [4].

Mai înainte încă, la 12 septembrie 1860, Ministerul îl invită ca împreună cu pictorul G. Schiller și V. Paladi, bibliotecarul Academiei, al cărui director era B. P. Hasdeu, să primească tablourile destinate muzeului și să întocmească un inventar de efecte, tablouri, statuete, rame, litografii, gravuri etc. care intrau în patrimoniul muzeului [5].

---

[1] G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, ed. a 2-a, București, 1943. Capitolul despre «*Fundarea școlilor de Arte Frumoase, a Pinacotecii și primele expoziții ale artiștilor în viață*», p. 141—156. G. Oprescu și colaboratori, *Crearea Școlilor de arte frumoase în Țările Române*. Bul. științ. Secția de științe ale limbii, literaturii și arte, t. I, 1951, nr. 1—2, p. 1—16. Elena Zara, *G. Panaitescu-Bardasare și C. D. Stahi*, București, 1937. St. Dumitrescu, *Pinacoteca națională din Iași*, în « *Boabe de grîu* », an. III, p. 65 și urm. A. D. Atanasiu, *Din istoricul Pinacotecii din Iași*, « *Arta romînă* », Iași, an I—V. Idem, *G. Panaitescu-Bardasare și înființarea Pinacotecii și Școlii de arte frumoase din Iași*. Eugen Schileru, *Das Kunstmuseum in Iassy*, în *Die Kunst in der Rumänischen Volksrepublik*, 1955.

[2] Arh. statului, Iași, dos. 1, transport 1915, fila 18.

[3] « *Arta Romînă* », 1911, IV, nr. 7—8, p. 138.

[4] Arh. statului Iași, dos. 1, tr. 1915; fila 163, nr. 11, 800.

[5] *Ibidem*, fila 59, nr. 10 796.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Desigur că muzeul nu putea ființa numai pe hîrtie, de aceea G. Panaitescu își dă un interes deosebit că să-l înzestreze cu lucrări de valoare, spre a corespunde menirii pentru care fusese înființat. La 17 septembrie 1860, ministerul îi trece, de la Biblioteca școalelor, toate tablourile și obiectele de artă, între care și prețioasa colecție Las Marismas, dată în păstrarea acestei biblioteci la 1848 de S. Vîrnav [1].

Muzeul primi atunci 28 de pînze neîncadrate, 35 de litografii încadrate, 63 neîncadrate și 18 busturi în ghips procurate de G. Asachi. Dintre acestea, cu aprobarea Ministerului din 16 decembrie 1860 două au fost puse la dispoziția pictorului N. Grigorescu, ca să-i servească de modele pentru călugărițele de la Agapia, cărora marele artist le preda lecții de desen și pictură. La 3 ianuarie 1861, « Nicu Grigorescu » dă adeverință de primire pentru aceste « două busturi de ipsos ». [2] Inventarul întocmit a fost înaintat ministerului la 7 octombrie 1860 [3].

G. Panaiteanu stăruie și pe lîngă prietenul său C. Dessiade, care dărui muzeului 30 de tablouri din colecția sa, înregistrate prin minister la 8 noiembrie 1860, care ceruse un inventar al acestor pînze [4]. Donatorul puse condiția expresă ca « niciodată să nu se strămute Muzeul și Școala Artelor frumoase din Iași, mai ales avîndu-se în vedere hotărîrea strămutării reședinței domnești din Iași la București ».

G. Panaiteanu fu numit la 12 decembrie 1860 profesor de desen la Școala militară din Iași [5]; iar la 26 iulie 1861 i se face cunoscut că-i pus în disponibilitate, deoarece se luase hotărîrea strămutării acestei școli la București [6]. La 10 august 1861, se revine, fiind repus în postul pe care-l avea la Școala militară, care rămînea să mai funcționeze la Iași [7], pentru ca la 24 iulie 1862 să i se facă cunoscut că, Școlile militare centralizîndu-se la București, profesorii civili de la școala din Iași încetează a mai funcționa pe ziua de 6 iulie 1863 [8].

Dar preocuparea de căpetenie a lui G. Panaiteanu era organizarea Muzeului și Școlii de arte frumoase. În vederea deschiderii universității, Mihail Kogălniceanu cumpără la începutul lui octombrie 1860, cu aprobarea lui Al. Cuza, cu suma de 18 000 de galbeni, casele hatmanului Alecu Rosetti-Roznovanu, fosta reședință domnească în vremea lui Constantin Moruzi. Aici se instalează Universitatea, Muzeul și Școala de pictură; aceasta cînd va începe să funcționeze. Aceste instituții se inaugurează în ziua de 27 octombrie 1860. Muzeul ieșean își capătă astfel consacrarea definitivă, fiind instalat deocamdată în trei săli la etajul noului local. Școala însă nu fu pusă în funcțiune.

G. Panaiteanu se îngrijește de aproape de restaurarea tablourilor deteriorate și de încadrarea lor, face postamente pentru statui și busturi și caută să procure mobilierul necesar, lucrat la Școala de meserii din Iași. Stăruința lui trezește un interes deosebit pentru mișcarea artistică inițiată de dînsul și pentru muzeu.

Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, al cărui titular era scriitorul D. Bolintineanu, cumpără la expoziție și trimite la Iași la 15 octombrie 1863, un tablou istoric de Th. Aman: *Tepeș Vodă și solii Sultanului*. Același minister trimite la 24 octombrie 1864 un alt tablou cu caracter istoric de Th. Aman: *Bătălia de la Plonin* [9], iar căpitanul Donici, încă în 1860, dăduse o lucrare tot de Th. Aman: *Unirea* (sau zilele de 5 și 24 ianuarie 1859). Teodor Codrescu dărui muzeului, la 20 februarie 1864, un portret, bust, în mărime naturală al boierului Frederic Balș, de I. Balomir, interesant pentru costum, dar foarte prost întreținut, fiind restaurat atît cît s-a putut [10].

Pinacoteca ieșeană fu îmbogățită cu prețioasa colecție a lui C. Negri, care pusese condiția expresă « ca tablourile să rămînă totdeauna neclintite la Iași ..... », precum și cu alte importante donații, între care și cea a pictorului C. D. Stahi.

---

[1] « *Arta romînă* », 1911, IV, nr. 7—8, fila 19.

[2] Arh. statului Iași, dos. 1, tr. 1915 fila 63, nr. 16 675.

[3] *Ibidem*, fila 54.

[4] *Ibidem*, fila 56, nr. 14 548 din 6 noiem. 1860. Ministerul cere să cunoască în ce consta donația aceasta.

[5] *Ibidem*, fila 8.

[6] *Ibidem*, fila 12, nr. 201.

[7] *Ibidem*, fila 13, nr. 216.

[8] *Ibidem*, fila 14, nr. 281.

[9] *Ibidem*, fila 141, nr. 52 476 la 24 octombrie 1864.

[10] *Ibidem*, fila 156.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La 18 februarie 1862, G. Panaiteanu-Bardasare interveni să se aducă la muzeu, de la mănăstirea Socola, portretele lui Alexandru Lăpușneanu și al doamnei Ruxandra, păstrate în cafasul bisericii, aproape ascunse și neîngrijite. Aceste două portrete prezintă un interes istoric deosebit pentru costume; ele fuseseră însă prost refăcute în 1862, fără să li se păstreze « caracterul primitiv al antichității »[1].

Astfel muzeul, care la 29 septembrie 1865, prin Decizia Ministerului nr. 31 959 primi denumirea de « Pinacoteca națională », ajunge să posede numeroase lucrări de pictură și sculptură ale unor artiști romîni și străini, mai vechi sau mai noi, apoi stampe, gravuri, monede etc.

La 10 august 1861, G. Panaiteanu capătă un secundant în persoana pictorului G. Schiller, format și el la școala lui Giovani Schiavoni, care fu numit « subîngrijitor la muzeu și ajutor la școala de pictură, cu specială îndatorire pentru restaurarea tablourilor îndăunate » [2].

G. Panaiteanu-Bardasare persistă în ideea înființării Școlii de arte frumoase. « Un muzeu fără școală de arte frumoase este ca o bibliotecă fără școală », spunea el[3].

De aceea, față de întîrzierea arătată, la 1 noiembrie 1860 cere ministerului aprobarea să înceapă un curs practic de desen și pictură după originale, în localul muzeului și un altul mai înalt după modele antice. El cere mai întîi mobilier, apoi va publica programa cursului și va invita « junimea romînească amatoare de artă de a se înscrie »; mai cere și material de desen pentru elevi [4].

Cursurile Școlii de arte frumoase n-au putut începe decît în anul 1861 cu 12 elevi recrutați dintre ucenicii și zugravii de icoane [5]. Ea își asigură însă funcționarea normală abia în cursul anului 1862 și la 30 septembrie, același an, reușește să deschidă o modestă expoziție a elevilor. Publicul arată mult interes inițiativelor lui G. Panaiteanu și cu prilejul expoziției din 1862 șapte vizitatori, impresionați de talentul născînd al « micului prodigiu », care era Em. Bardasare, au contribuit și i-au oferit un ceas de aur, ca încurajare. Em. Bardasare avea atunci 12 ani[6].

Cursurile școlii erau atunci în funcție de pregătirea elevilor: totuși G. Panaiteanu organizează o divizie elementară pregătitoare pentru începători și o altă divizie de studii academice asupra anticilor, pentru elevii mai înaintați, cu secții de peisaje, portrete, prospecte, ornamente, arabescuri și tot ce interesa desenul și pictura în tehnica coloritului.

Între premiații din 1863 la divizia pregătitoare erau Bardasare Emanoil, care avea numai 13 ani și era « adoptat » de director, premiat pentru capete, figuri, peisaje, prospecte, animale, ornamente și arabescuri, C. D. Stahi pentru capete și figuri, Ulinescu Gh., care-l primise în atelierul său pe C. D. Stahi, pentru capete, peisaje și prospecte.

G. Panaiteanu se silea să completeze cursurile cu noi obiecte de studiu foarte utile. El propuse ministerului să se înființeze o catedră de anatomie și fiziologie și un curs de perspectivă figurativă. Dar, din lipsă de fonduri, nu i se aprobă propunerea; totuși el stărui, și atunci d-rul Ciurea profesorul de medicină legală al Facultății de drept, se oferi să predea gratuit cursuri de anatomie și fiziologie, atît de necesare artiștilor plastici. Elevii mergeau duminica la 8 dimineața să-i asculte prelegerile [7]. Arhitectul Ștefan Emilian se angajă și el să predea lecții de perspectivă figurativă.

La expoziția din 1864, pentru prima oară, au fost prezentate mai multe busturi și anatomii în mărime naturală, lucrate de elevii diviziunii statuare [8]. O dată cu expoziția elevilor se organiză atunci și prima expoziție a artiștilor în viață [9].

Publicul ieșean, deși foarte pretențios în materie de artă, începuse să se intereseze de mersul școlii, iar expozițiile elevilor erau cercetate cu multă atenție. La expoziția din 1864, prefectul jud. Iași, N. Catargi, l-a premiat, personal, cu opt

---

[1] Arh. statului Iași, dos. I, tr. 1915, fila 29.
[2] *Ibidem*, fila 78 și 163.
[3] *Ibidem*, fila 30.
[4] *Ibidem*, fila 30.
[5] Arhiva-Iași, an. XV, 1904, p. 51.
[6] R. Ș u ț u, *Iașii de odinioară*, vol. II, Iași, 1928, p. 261.
[7] Arh. statului Iași, dos. 1, tr. 1915, fila 138.
[8] *Ibidem*, fila 158.
[9] G. O p r e s c u, *op. cit.*, p. 150.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

galbeni pe Em. Bardasare. Prin directorul G. Panaiteanu, E. Bardasare îi oferi donatorului său, la 30 octombrie 1864, o lucrare a sa, peisajul *O seară în Veneția*[1]. La deschiderea acestei expoziții a asistat și doamna Elena Cuza.

Plin de interes este faptul că în publicația din toamna anului 1864, în vederea deschiderii școlii, G. Panaiteanu-Bardasare anunță un curs gratuit de desen pentru industriași și meseriași în zilele de duminică și sărbători, « ca în trecut ».

În 1864, murind profesorul Simion Barnuțiu, Titu Maiorescu, care era rectorul universității, roagă printr-o adresă ca, după o mică fotografie, să se execute un portret al dispărutului profesor. Portretul a fost lucrat de un elev al școlii, cu destulă dificultate, și după el i s-a executat apoi și un bust din marmură de sculptorul C. Storck, la București, de unde a fost adus la Iași și inaugurat în iunie 1866[2].

Astfel Școala de arte frumoase își afirma tot mai mult existența alături de pinacotecă. De aceea, G. Panaiteanu se gîndea să intervină ca să i se dea un local propriu. La 9 decembrie 1864 el trimite Ministerului un proiect cu planul încăperilor ce ar trebui să aibă « edificiul viitor al Pinacotecii și al Școlii de Belle-Arte ».

În 1864—1865, școala avea 54 de elevi în clasele pregătitoare și 9 în divizia academică, cea mai mare parte fiind școlari din gimnazii, care învățau arta de plăcere și veneau la cursuri în orele libere.

« Cu tot indiferentismul grozav de mare, pentru necesitatea artelor, scrie G. Panaiteanu, lipsa ajutoarelor de care s-au bucurat la noi toate școlile primare, secundare și universitare, ba chiar și cea de meserii, precum: internate, stipendii etc., totuși școala noastră de pictură a fost și este în comparație cu acele școli de primă necesitate, una din cele mai importante, încît numărul elevilor ce a variat în toți anii, este azi peste tot de 63... ».

Elevii se familiarizaseră cu formele plastice și făceau progrese mulțumitoare, iar școala pregătea pictori, profesori de desen și zugravi de biserici. G. Panaiteanu mai propunea să se înființeze și un internat pentru 12 elevi de la pictură, într-una din mănăstirile statului, care să fiinţeze numai pînă la 1870[3].

La 15 septembrie 1865 se deschide a patra expoziție a Școlii de arte frumoase, cu destul succes, ca și cea din 1864. Progresele instituției erau vădite[4]. Iar Ministerul Cultelor și Învățămîntului Public punea în vedere profesorilor de la școlile de Belle-Arte să privegheze « mersul și progresul ce face arta desenului în diversele școli din țară și să refere asupra constatărilor făcute »[5].

Pinacoteca și Școala de arte frumoase au funcționat împreună în localul universității pînă la 1872, cînd aceste două instituții au fost strămutate în ulița Podul-Verde, azi str. 23 August.

Într-adevăr, dintr-un dosar neinventariat al universității ieșene se află că încă din 1867 rectoratul arată ministerului că nu mai poate da ospitalitate Pinacotecii și Școlii de Belle-Arte în vechiul local, care devenise cu totul neîncăpător pentru cele trei instituții. Și universitatea mai arată la 15 decembrie 1867, că avea nevoie de mai multe încăperi pentru laboratoarele facultății de științe, care se aflau instalate, atunci, într-o singură sală. Biblioteca era îngrămădită în două camere.

În 1895, Pinacoteca și Școala de Belle-Arte capătă un nou local, ceva mai propriu în casele foste Petrachi Cazimir, vechea clădire a Academiei Mihăilene. Aici fură construite între timp, atelierele din curtea școlii. Acum în urmă, pinacoteca mult îmbogățită cu tablouri și opere de artă de valoare, și-a găsit o așezare statornică în Palatul culturii (1955).

Dar această instituție a trecut prin multe vicisitudini, fiind mereu amenințată cu desființarea. Un permanent spirit centralizator domina și în învățămîntul artelor frumoase, urmărind concentrarea acestui învățămînt în capitala țării.

Din același spirit îngust, mișcarea artistică din țară găsea numai la București un sprijin și o atenție deosebită, din partea cîrmuirii de pe vremuri. Așa de pildă, după 1894 s-a luat hotărîrea ca expozițiile oficiale de artă să se organizeze numai la București, iar celelalte centre erau cu totul neglijate. De aceea, la Iași, arta s-a susținut mai mult cu mijloace proprii, prin

---

[1] Arh. statului Iași, dos. 1, tr. 1915, fila 150, Gh. Oprescu, *op. cit.*, p. 150.

[2] *Ibidem*, fila 134. « *Buletinul Instrucțiunii* », aug. 1865, p. 82, 405, 628.

[3] Arh. statului Iași, fila 123—124.

[4] « *Buletinul Instrucțiunii* », aug. 1865, p. 22.

[5] *Ibidem*, p. 494.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

idealismul incorigibil al unora dintre înaintașii noștri, care s-au străduit să întrețină o mișcare, ce s-a afirmat numai după posibilitățile ce le-au avut ei la îndemînă. Datorită acestei situații, dezvoltarea vieții artistice ia un mare avînt la București, cu maeștrii ai penelului, ai dălții ori ai peniței față de vechea capitală a Moldovei, care se resimți în mod vădit.

G. Panaiteanu-Bardasare, care reușise să facă un nume cunoscut Pinacotecii și Școlii de arte frumoase, apare cu prestigiul și mai sporit în urma activității lui. El continuă să fie consultat întotdeauna în problemele de artă, iar la 10 iunie 1861 Ministerul îi dă delegație să meargă la Lemberg, împreună cu B. P. Hasdeu. « ca arheolog », la « expoziția de antichități, numismate și manuscripte » de acolo, spre a face copii originale, care priveau istoria Romîniei. I se dau pentru cheltuieli 100 de galbeni. El lasă atunci — la 18 iunie 1861 — conducerea școlii în seama lui G. Schiller, care rămînea și profesor pînă la terminarea cursurilor [1]. Dar G. Panaiteanu întîrzie la Lemberg pînă la 29 noiembrie [2].

Acolo el găsi la biblioteca Ossolinski, arhivele statului și în alte instituții și depozite cercetate de dînsul, diverse obiecte, colecții și documente prețioase privitoare la țara noastră, dintre care unele se puteau procura și aduce în țară. De aceea Ministerul, la 17 iulie 1861, îi prelungește șederea în acel oraș și-i mai trimite 250 galbeni, din care 150 pentru cumpărături [3]. La 13 noiembrie 1861 se mai află încă la Lemberg, dar Ministerul îl invită să se reîntoarcă în țară, fiind necesar la direcția muzeului și a școlii [4]. El începuse să întocmească un album cu fotografii, portrete și documente scoase din arhiva statului de la Lemberg, interesante din punct de vedere artistic și arheologic pentru Romînia, și din care unele se păstrau la Pinacoteca ieșeană [5].

Aflîndu-se în Polonia, Gh. Panaiteanu-Bardasare a fost rugat să reproducă și chipurile sfinților Iacob și Dominic de la biserica Sf. Treime din Cracovia, lucrate de artistul sculptor romîn Mihail, care a fost profesor la mănăstirea Dominicanilor din acel oraș.

Tot în Polonia, G. Panaiteanu-Bardasare a copiat, în culori, după original, o icoană de la mănăstirea de lîngă Lemberg, înfățișînd pe Maica Domnului, iar în fața ei stînd în genunchi « nobilul domn Ioan Ognasd ». V. A. Ureche, interpretînd inscripția scrisă pe dosul acestei icoane în 1689, în care se spune că « Domnul Ioan a fost odinioară ducele Valahiei... exilat apoi în Polonia din cauza năvălirii păgînilor.. · » a încercat să identifice pe un vechi voievod romîn Ioan, din secolul al XII-lea [6]. Dar chestiunea aceasta a rămas aici.

În 1864 fu trimis în Bucovina, ca să execute pentru muzeu copii după picturile religioase din biserici și mai tîrziu după portretele murale de la mănăstirile Putna, Slatina și altele, spre a îmbogăți albumul arheologic și artistic al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. G. Panaiteanu-Bardasare a lucrat atunci la portretele lui Ștefan cel Mare și al fiului său Alexandru, după un patrafir ce era la mănăstirea Putna; ambii cu crucea în mînă [7]. El a lucrat și chipul doamnei Ruxandra, soția lui Alexandru Lăpușneanu. La familia Costin din Bucovina a găsit un medalion original, sculptat, adus din Cracovia, cu chipul « logofătului Miron ». Medalionul a fost lucrat în cinstea acestui logofăt moldovean, care a mers în misiune la Cracovia și poartă data de 1578. E problematic dacă, la data aceasta, poate fi vorba de cronicarul Miron Costin, cum a încercat să afirme istoricul V. A. Ureche; G. Panaiteanu l-a reprodus într-o copie fotografică în 1865, publicată în *Buletinul Instrucțiunii* [8]. El a mai adus din Bucovina diferite copii după odoare bisericești, între care una după aerul cusut de una din soțiile lui Ștefan cel Mare, de la mănăstirea Putna [9].

---

[1] Arh. statului Iași, dos. 1, tr. 1915, fila 10.

[2] *Ibidem*, fila 154.

[3] *Ibidem*, fila 77.

[4] *Ibidem*, fila 78, nr. 12 379 din 13 noiembrie 1861.

[5] *Ibidem*, fila 140. Adresa Minist. nr. 51 049 din 22 oct. 1864.

[6] « *Buletinul Instrucțiunii Publice*, » 1868, an. II, p. 36 și 75—76. Copia icoanei la p. 42—43. În textul inscripției se spune despre Ioan că « . . . *fuisset olium ducem Valachiae, post exul in Polonia* ».

[7] *Ibidem*, București, 1866, p. 29. Reproducerea la p. 32—33, cu inscripția *Pinxit Panaiteanu-Bardasare*, 1864.

[8] « *Buletinul Instrucțiunii Publice* », 1866, an. II, p. 519—520.

[9] *Ibidem*, 1866, p. 154.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La 22 şi 31 decembrie 1861, G. Panaiteanu fu invitat prin Minister, să participe cu lucrările lui şi ale elevilor lui, «de pictură, zugrăvie şi altele, care este specialitatea lui», la expoziţia ce urma să se deschidă la Londra[1].

În 1866, fu organizată la Iaşi o expoziţie de pictură, sculptură, gravură şi litografie, care fu deschisă la 14 mai. Tot în acel an, ministerul dispuse organizarea în muzeele statului a unui « Salon de onoare cu portrete, busturi sau plăci de marmoră» cu inscripţia numelor marilor donatori şi înzestrători ai institutelor publice; mănăstiri, spitale, şcoli etc.[2]. Se prevăzuseră sumele necesare pentru descoperirea unor portrete ctitoriceşti de pe la mănăstiri, pentru aceste saloane[3]. Ca urmare, la Iaşi fu aşezat în muzeu chipul lui N. Roşca-Codreanu, mare donator din oraşul Bîrlad.

În 1871, G. Panaiteanu fu trimis la Berlin ca să colecţioneze originale şi copii de prin muzee, după lucrări şi statui sau busturi, pentru pinacotecă şi şcoală. El aduse atunci mulaje, folosite la Şcoala de arte frumoase.

În martie 1875, se constitui pentru înălţarea unui monument lui Ştefan cel Mare, un comitet, din care făcea parte şi G. Panaiteanu-Bardasare; aceasta, după ce la Bucureşti se dezvelise statuia lui Mihai-Viteazul.

În 1883, cu prilejul dezvelirii acestei statui, fu vizitată de oaspeţi şi de publicul ieşean şi Şcoala de arte frumoase.

G. Panaiteanu a condus Pinacoteca şi Şcoala de arte frumoase pînă la 15 octombrie 1892, cînd s-a retras la pensie. El a fost omul hotărît care a stăruit cu toată energia. M. Kogălniceanu l-a înţeles şi l-a susţinut, iar domnitorul Alexandru Cuza a sprijinit şi încuviinţat aceste lăudabile iniţiative, pentru înzestrarea oraşului Iaşi cu instituţii superioare de artă. Prin acţiunea şi munca sa şi-a legat numele de Pinacoteca şi Şcoala de Belle-Arte din Iaşi, creîndu-şi un titlu de recunoştinţă din partea neamului romînesc, şi îndeosebi a ieşenilor.

În anul acesta Pinacoteca, îmbogăţită considerabil prin lucrări de preţ, a fost aranjată în etajul « Palatului culturii » din Iaşi. De la începuturile anevoioase cu mijloace materiale restrînse, cu tîrguieli sau amînări, ca în cazul colecţiei lui Const. Negri, de la lipsa de înţelegere şi de sprijin a artiştilor noştri dotaţi, cum a fost cazul lui G. Năstăseanu şi al altora, astăzi s-a ajuns la alte posibilităţi pentru pictori şi sculptori şi ei pot, fără griji materiale, contribui la îmbogăţirea patrimoniului nostru artistic.

SABINA DOCMAN

STAN GOLESTAN ŞI CÎNTECUL POPULAR CA IZVOR DE INSPIRAŢIE ÎN MUZICĂ

Recenta moarte a compozitorului Stan Golestan, în primăvara anului 1956 — la 21 aprilie — la Paris, ne aminteşte că pe lîngă creaţia sa orientată pe drumul compoziţiei cu caracter naţional el a scris şi despre cîntecul popular ca izvor de inspiraţie în muzică, temă ce avea o importanţă de prim plan în preocupările sale.

În prefaţa albumului său de *Doine şi cîntece*[4] apărut în 1922, compozitorul începe cu un scurt istoric, conturînd o caracterizare a cîntecului popular romînesc pe care-l prezintă străinătăţii. Pomeneşte apoi de cei care la noi au valorificat producţia populară fie ea literară sau muzicală: de Anton Pann, deschizătorul de drum, de Alecu Russo, de Vasile Alecsandri ca şi de G. Dem. Teodorescu; după care, se opreşte asupra rolului pe care îl are lăutarul ca purtător şi păstrător al cîntecului popular.

Interesantă şi pitorească apare figura bardului popular în fragmentul citat de Stan Golestan, în care G. Dem. Teodorescu povesteşte întîlnirea sa cu unul dintre cei din urmă cîntăreţi populari, în vara anului 1883 la Lacul Sărat.

---

[1] Arh. St. Iaşi, dos. 1, tr. 1915, fila 26 şi 82.

[2] « *Buletinul Instrucţiunii Publice* », pe anul 1866, p. 476.

[3] *Ibidem*, 1868, p. 476.

[4] *Doines et chansons*, Paris, 1922.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«Familia Solcan, compusă din tatăl, mama și patru feciori, robi ai mănăstirii Bistrița fură vînduți unui mare proprietar din județul Brăila. Cei șase țigani născuți în regiunea de munte, se stabiliră la malul Dunării unde au adus cîntecele oltenești în timp ce ei le învățau pe cele ale cîmpiei moldo-valahe. În 1848 au fost eliberați dar au continuat să-și cîștige viața cu meseria de lăutar».

Urmează o creionare a portretului fizic al bătrînului lăutar «care deși în vîrstă de 74 de ani respira forța»... «memoria acestui om era prodigioasă; în timpul întrevederilor noastre mi-a recitat vreo 19.000 de versuri, înduioșătoare elegii, cîntece de dragoste și mai cu seamă vechi legende...» «Grație acestui remarcabil lăutar, spune G. Dem. Teodorescu, colecția modestă la început, s-a îmbogățit simțitor».

Textele doinelor și ale cîntecelor fac parte din această colecție, iar traducerea lor în limba franceză se datorește lui Jules Brun, care a trăit și a murit în țara noastră.

Și iată ce scrie compozitorul despre muzica pe care a compus-o pentru aceste poeme: «... nu este populară decît în spirit. Este adevărat că am apelat pe ici pe colo la amintirea acelor melopee naive care ne-au fermecat copilăria și dacă am utilizat fie un contur melodic, fie un ritm de origine populară, le-am întrebuințat întotdeauna foarte discret în chip de «celule generatoare» după expresia marilor tratate de compoziție. Am vrut să evocăm muzical ceva din acea atmosferă cîmpenească fragedă și melancolică care vibrează în văzduhul locurilor noastre; fără căutări rafinate și fără a dori originalitatea cu orice preț, am lăsat mai degrabă să vorbească graiul muzical cît mai firesc cu putință».

Tematica populară ca «celulă generatoare» a compoziției muzicale, este o problemă care l-a preocupat pe Stan Golestan mult mai de timpuriu.

În revista «*Muzica*» din anul 1909, găsim un articol semnat de el și intitulat: *Rolul cîntecului popular în opera simfonică* [1].

Preocupat de valorificarea melosului popular, înaintea lui Stan Golestan, a fost și Gavril Musicescu. Strădania lui a fost aceea de a găsi o armonizare potrivită specificului modal al acestui cîntec. Stan Golestan a fost însă unul dintre primii noștri muzicieni care a scris despre cîntecul popular ce stă la baza unui edificiu simfonic determinîndu-i întreaga structură.

Despre rolul pe care acest cîntec trebuie să-l aibă în marea creație simfonică, autorul articolului scrie: «Pentru un artist imaginativ cîntecul popular ar fi putut să fie punctul de plecare al unei opere grandioase, făcîndu-l să treacă prin toate subtilitățile și transformările fie ritmice fie dinamice pe care le poate concepe gîndirea, adăogînd și ambianța locală pe care armonia evocatoare trebuie s-o dezvolte, pentru că orice cîntec popular aduce cu el un ritm și o armonie naturală, specifică. Prin alegerea de exemplu a unui fragment ritmic sau chiar a unei întregi linii melodice dintr-un cîntec popular, avînd în același timp grija ca toate elementele date să fie apte să genereze multiple transformări, este sigur că opera creată poate deveni sinteza unui întreg popor, cu aspirațiile, bucuriile și durerile lui».

În aceste fraze este reliefată întreaga semnificație a muzicii simfonice al cărei izvor de inspirație este cîntecul popular.

După ce relevă această inspirație la Beethoven, enumerînd o seamă de opere în care apar motive populare, autorul face considerații asupra școlii ruse care-și «datorește gloria cîntecului popular».

Felul de a concepe structurarea unei opere simfonice generată de o temă populară, trebuie să fie acela al creației beethoveniene, scrie Stan Golestan, dînd ca exemplu *Simfonia a V-a* de Beethoven: «Primele note ale simfoniei nu sînt ele punctul de plecare al unui monument măreț? Nu trebuie mai mult pentru celula fie ea și de origine populară de unde va pleca dezvoltarea ideii cuprinsă într-un atom». Iar mai departe: «Luînd caracteristica unei gîndiri populare, făcînd-o să treacă prin sensibilitatea sa și pătrunzînd-o de toată emoțiunea inimei sale, fără a viza la o descripțiune pur materială, artistul își va îndeplini într-adevăr menirea».

Prin «descripțiune materială» Stan Golestan înțelege acea notă colorată de pitoresc local.

O creație care îi pare lui Stan Golestan un model de realizare a unei simfonii construite pe o tematică populară, este *Simfonia pe o temă de la munte* de Vincent d'Indy, despre care scrie: «Acela care într-adevăr a reușit de a întredeschide calea e Vincent d'Indy, care cu simfonia pe o temă fran-

---

[1] «*Muzica*», anul II, nr. 8—9, mai-iunie 1909 «*L'Indépendance Roumaine*», 6 iulie 1909.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ceză de la munte, a unit o temă populară cu concepţiunea beethoveniană». Consideră această simfonie «drept tipul desăvîrşit al unei sinteze» care, «are conştiinţă de menirea ei de a traduce sentimente înalte şi cu toate acestea născute dintr-o simplă gîndire populară».

Desigur că astăzi problema e depăşită: pe atunci însă, în 1909 cînd foarte tînăra noastră producţie simfonică păşise de curînd un prag important, în 1898, o dată cu *Poema Romînă* de George Enescu, aceste încercări de lămurire aveau valoare de îndemn şi sfat.

Este interesantă în acest sens încheierea articolului care dovedeşte o adîncă şi subtilă înţelegere pentru creaţia muzicală a timpurilor viitoare: «. . .rămîne încă o cale neexplorată croită chiar de Beethoven, de către o întreagă şcoală rusă şi în fine de Vincent d'Indy. Acea cale e cîntecul popular. Viitorul aparţine compozitorului care într-o nobilă creaţiune, va şti să transcrie tot deodată bucuriile umililor şi durerile dezmoşteniţilor, a întregii omeniri care constituie sufletul anonim al unei ţări şi care, va redeştepta idealul inconştient şi misterios ce dormitează într-însa».

LILA NĂDEJDE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

LUD, *organ polskiego towarzystwa ludoznawczego* (LUD, *organul societăţii poloneze de etnologie).* Fondat în anul 1895. Poznan

Îndată după terminarea războiului, Lud, valorosul organ de publicitate al societăţii poloneze de etnologie de sub direcţia academicianului prof. dr. Gajek Jozef şi-a reluat apariţia. Pînă în prezent au apărut 5 volume (1939—1953).

De obicei, fiecare volum din revistă are următoarele rubrici: I. Studii; II. Recenzii şi referate; III. Muzee; IV. Cronici; V. Miscellanea.

La capitolul Studii se tratează probleme de teorie (Halban Leon, Despre importanţa cercetărilor etno-sociale ale religiozităţii, p. 135—162, vol. XXXVI; Stelmachowska Bozena, În căutarea unei teorii a artei populare, p. 163—185, vol. XXXVI; Stanislaw Poniatowski, Datele etnologice şi metoda cercetării lor, p. 32 — 69, vol. XXXVII; Krzyzanowski Julian, Morfologia basmului popular, p. 3—32, vol. XXXVII; Kazimierz Moszynski, Critica evoluţionismului şi celelalte şcoli în etnologie, p. 3—28, vol. XXXVIII; Stanislaw Poniatowski, Problema paralelismului între paleolitic şi culturile etnografice, p. 28—35, vol. XXXVIII; Maria Frankowska, Probleme de atlas etnografic, p. 147—206, vol. XXXVIII etc.). În paginile revistei Lud, sînt cuprinse şi studii importante privitoare la elementele vechi de cultură ale poporului polonez (Kostrezewski Jozef, Studiu cu privire la vechimea unor produse de cultură ale poporului polonez, p. 280—289, vol. XXXVI; Nosek Ştefan, Descoperirile de la Biskupin şi actuala cultură populară a slavilor, p. 289—312, vol. XXXVI; Reinfuss Roman, Zona învecinată a Cracoviei şi Goralilor în vechile şi noile cercetări etnografice, p. 222—256, vol. XXXVI. Paginile revistei cuprind de asemenea studii referitoare la costumul popular (Cholewa Mieczyslaw, Costumele naţionale din regiunea Sacz, p. 256—280; vol. XXXVII. Uneori studiile sînt consacrate problemelor de etnografie poloneză sau activităţii muzeografice (Frankowska Maria, Muzeele etnografice regionale în Polonia, p. 316—347, vol. XXXVI; Czekanowski Jan, O jumătate de secol de la înfiinţarea societăţii etnografice poloneze, p. 33—88, vol. XXXVI; Kazimierz Moszynski, Stadiul şi problemele etnografiei poloneze, p. 210—227, vol. XXXVIII. În această publicaţie îşi mai fac loc studii diferite privitoare la locuinţă (Nosek Ştefan, Locuinţa preistorică din Polonia, p. 253—290, vol. XXXIX) sau la extrem de preţioase materiale iconografice, cuprinse în studiile unuia dintre redactorii revistei, Tadeusz Seweryn (Iconografia etnografică, p. 277—308, vol. XXXVII şi p. 227—277 vol. XXXVIII şi 291—354, vol. XXXIX).

La rubrica muzee, sînt publicate în mod constant dări de seamă sau rapoarte cu privire la diferitele muzee poloneze. Dintre articolele mai importante, cităm pe cel al lui Pietkiewicz Kazimierz, Cu privire la stadiul muzeelor şi colecţiilor etnografice în Polonia, p. 389—396, vol. XXXVI. Mai sînt de remarcat: Rezoluţia adoptată la conferinţa Institutului pentru cultură din Zakopane, ţinută între 5—9

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai 1947, cu privire la chestiunea muzeelor și protejarea elementelor de cultură populară; Rezoluția la cel de-al XVIII-lea congres al societății muzeelor din Polonia, ținută între 2—3 iunie 1947 la Poznan, p. 406—409, vol. XXXVII etc.

Una dintre rubricele importante ale revistei, este aceea destinată recenziilor. Pentru cititorul străin ea devine deosebit de prețioasă, pentru că îl pune la curent cu mișcarea etnografică în general și totodată cu activitatea în domeniul unor discipline, care oferă material comparativ pentru etnografie, ca istoria, arheologia etc. Pentru a ne da seama de toate acestea, iată cîteva din lucrările recenzate: Inglot Ștefan, Colonizarea interioară și afluența germanilor în Polonia, între secolul al XVI-lea și al XVIII-lea, p. 378, vol. XXXVI; Jozef Kostrewski, Săpăturile de la Gniezno de la începutul istoriei (poloneze), p. 374, vol. XXXVI; Lehr-Splawinski, Originea și vechea patrie a slavilor, p. 381; Idem, Originea slavilor, p. 386, vol. XXXVI. J. Filip, Începutul populației slave în Cehoslovacia, Praga, 1946, p. 426, vol. XXXIX etc.

Valoarea deosebit de importantă a publicației Lud este marcată însă de apariția volumului XL, care reprezintă indexul bibliografic al acestei publicații de la apariția sa, pentru cele 39 de volume, care au apărut. Volumul acesta numără 1112 pagini și cuprinde:

1. Indice pe subiecte; Indice etnografic (termeni geografici, etnonime, elemente fiziografice, toponomastică etc.) 3. Indice de nume; 4. Indice pe autori; 5. Listă cu instituțiile științifice și ilustrații. În total numărul pozițiilor pentru cele 39 de volume se ridică la peste 100 000.

Prin revista Lud, etnografia poloneză aduce nu numai un serviciu cunoașterii formelor de cultură în interiorul Poloniei, ci totodată înțelegerii și prețuirii acestei culturi în străinătate. Alături de redactorii revistei, poporul polonez poate fi mîndru de o astfel de manifestare culturală.

F. B. Florescu

ATLAS POLSKICH STROJOW LUDOWYCH

Una din publicațiile importante ale Societății poloneze de artă populară, în colaborare cu Ministerul Culturii, este *Atlasul costumului popular polonez*. Scopul acestui atlas este de a publica monografii documentate și bine ilustrate cu privire la arta populară din diferite regiuni (Pomorze, Wielkopolska, Slask, Mazowsze, Sieradzkie și Malopolska). În cadrul regiunilor se studiază costumul pe zone. Desigur că asemenea lucrări vor putea prezenta cu timpul specificul costumului popular de pe întregul teritoriu polonez.

Între 1949 și 1954, au apărut opt asemenea volume, asupra cărora vom stărui pe rînd.

R. Reinfuss, *Stroje Górali Szczawnickich*, Lublin, 1949, 40 pag. În această lucrare, cunoscutul cercetător R. Reinfuss, se ocupă de costumul populației de munte din Szczawnica și împrejurimi, arătînd cum, începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea, costumul local a început să fie părăsit și înlocuit cu cel de la Nowy Targ, de tip Podolia, ca și cu cel al unei populației de munte, Sacz, costum care a fost apoi preluat și de rutenii vecini din partea sudică. Autorul dă detalii asupra transformării și îmbogățirii costumului sub aspect ornamental pe un răstimp de 100 de ani. În lucrare sînt publicate mai multe fotografii. Volumul interesează de aproape etnografia romînească, fiindcă unele elemente de costum bărbătesc (haina albă de dimie, cioarecii de dimie albă și opincile) se aseamănă cu cele obișnuite la romîni. Tipul de opincă apare, fie îngurzit peste muchie (pl. IV), fie îngurzit în cruce (fig. 9 și 17). Primul tip este dacic, iar al doilea iliric.

Tadeusz Sewcryn, *Strój Dolno-Slaski (Pogórze)*, Lublin, 1950, 36 pag.

Autorul se ocupă de portul popular din zona Dolno-Slaski din Silezia de Jos. Studiul începe cu analiza unor miniaturi cuprinse în unele codice, unul din 1353 *(Codex Ostrowski)*, altul din anul 1451 *(Codice de Breslau)* etc. Factura elementelor de costum și detaliilor ornamentale nu arată nici un fel de înrudire cu ceea ce întîlnim la poporul romîn.

Adam Glapa, *Strój Szamotulski*, Lublin, 1951, 52 pag.

Studiul, bogat ilustrat, arată costumul dintr-o zonă nu prea îndepărtată de orașul Poznan. În calea unei încrucișări de drumuri, costumul local oglindește diferite influențe care s-au grefat cu timpul.

Franciszek Kotula, *Strój Rzeszowski*, Lublin, 1951, 46 pag.

Costumul popular este cercetat într-o zonă sudică aflată în regiunea Malopolska. Se arată aspectul costumului în secolul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

al XIX-lea, ca și al celui actual. Studiul interesează în parte și etnografia romînească, prin unele elemente. Ar fi de amintit cămașa scurtă purtată peste pantalon (fig. 12, pl. III și fig. 14).

Jadwiga Swiatkowska, *Strój Lowicki*, Lublin, 1953, 66 pag.

În acest studiu, autoarea se ocupă de costumul popular dintr-o zonă așezată la sud-est de Varșovia, la o depărtare de 80 km. Costumul din această zonă se deosebește de costumele din alte zone, prin bogăția și armonia culorilor. În ultimii 100 de ani s-au produs însă și aici modificări, care au schimbat structura inițială.

Adam Glapa, *Strój Dzierzacki*, Lublin, 1953, 68 pag.

Studiul se ocupă de portul popular dintr-o zonă, aflată în partea de vest din Wielkopolska. Populația din zona cercetată, care în epoca feudală intra în districtul episcopiei de Poznan, și-a păstrat mult timp costumul. Modificări esențiale au început din secolul al XIX-lea, în urma schimbării condițiilor sociale și a intensificării legăturilor cu țările europene.

Halina Mikulowska, *Strój Kujawski*, Lublin, 1953, 64 pag.

Studiul se ocupă de costumul popular dintr-o zonă cuprinsă în regiunea Wielkopolska. Numeroasele figuri și schițe sînt în măsură să arate specificul portului din zona cercetată. Sînt urmărite elementele constitutive ale portului și am remarca dintre ele pe cele privind acoperirea capului. În parte, costumul din zonă reflectă pe acela al vechii nobilimi și burghezii poloneze. Se stabilesc diferite etape în care costumul a suferit modificări variate.

Edyta Starek, *Strój Spiski*, Lublin, 1954.

Acest volum reprezintă ultima publicație din atlasul portului popular polonez. Ca și în celelalte volume, costumul popular este urmărit în chip sistematic. Și acest volum interesează mai de aproape etnografia romînească. Unele articole de port sînt înrudite cu cele romînești, dacă nu în cele mai mici amănunte, în structura lor generală, iar altele se apropie foarte mult de cele romînești. Așa de pildă, pălăria cu marginea întoarsă în sus, care în Bucovina este denumită « rumînească », se întîlnește și în zona Spiski (pl. I). Sumanul scurt de asemenea se observă la populația din această zonă (fig. 6, fig. 9, fig. 14); cioarecii strîmți cu ornamentul specific observat la secui, așezat sub ghizdă, apare destul de clar (fig. 12, 16, 17 și pl. III, 5—8). De asemenea trebuie menționat faptul că la cămășile femeiești se observă altița, croiul de la gît, ca și brățara de la mînecă cu volănaș, care se întîlnesc la romînce (pl. I., fig. 43, 50 și 51).

Cojocul cu clini, care apare în Moldova de nord, de asemenea este reprezentat la această populație. În sfîrșit, trebuie amintite opincile, una avînd un croi simetric (p. 30, B) și alta un croi asimetric (p. 30, A.). Opinca avînd un croi simetric este de tradiție dacică și ea se păstrează și astăzi la romîni. Îngurzirea ei la vîrf se face peste muchie. Opinca cu croi asimetric trebuie pusă, după cît se pare, în legătură cu opinca descoperită la Gniezno datînd din secolul X, care la rîndul ei se sprijină pe o formă de opincă germanică întîlnită în multe stațiuni arheologice. Opinca asimetrică (A) arată însă o contaminare cu opinca de tradiție dacică, de la care a preluat sistemul de îngurzire.

Volumele despre portul popular polonez, publicate pînă acum, bine documentate, constituie un material de mare importanță pentru studiile etnografice comparative. Pe baza unor asemenea publicații, cercetătorul își dă seama cu ușurință de contactul cultural dintre popoare de-a lungul vremii. Cele cîteva elemente indicate de noi, comune costumului popular polonez mai ales din zona sudică, demonstrează asemenea contacte: în timp ce opincile de tradiție dacică, obiceiul purtării cămășii peste pantaloni și tipul de iie au fost transmise de populația romînească populației poloneze cu care a venit în contact, un articol de port și anume cojocul cu clini de la romîni, poate fi explicat printr-o influență poloneză.

FLOREA FLORESCU

PAUL PETRESCU, PAUL STAHL, ANTON DÎMBOIANU

Arhitectura din Muzeul Satului, Editura tehnică, București, 1956, 98 pag., 51 foto, 49 desene, 1 hartă, 1 plan

Lucrarea reprezintă un catalog bogat al locuințelor existente în Muzeul Satului, ilustrat cu explicații succinte, date cu multă precizie. Sub această formă modestă și corectă se încearcă a da o imagine

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de ansamblu asupra arhitecturii populare romînești; ea reprezintă un început promițător. Prezentată sistematic, grupînd locuințele pe marile regiuni geografice, însoțită de planul muzeului și de o hartă a țării noastre pe care sînt localizate locuințele, acest album are darul de a iniția pe cititor în arhitectura populară romînească. Introducerea, scurtă, dar plină de idei clare, cît și explicațiile dezvoltate date ilustrațiilor completează fotografiile și desenele. În forma aceasta ea reușește să atragă atenția marelui public, cît și artiștilor și cercetătorilor asupra interesului pe care îl reprezintă domeniul arhitecturii populare.

Desenele artistice, dar nu documentare, fotografiile bune, dar destul de slab tipărite, cît și prezentarea în general necorespunzătoare a cărții din punct de vedere al tipăririi, constituie marile lipsuri ale lucrării, care ar putea fi remediate într-o viitoare ediție.

CORINA NICOLESCU

PAUL PETRESCU, PAUL STAHL, *Ceramica din Hurez*, E.S.P.L.A., București, 1956, 40 pag., 4 pl. desene, 8 foto color, 49 foto

Lucrarea *Ceramica din Hurez* din seria de «*Studii de artă*», consacrate manifestărilor de artă populară este binevenită. Domeniul atît de bogat și original al ceramicei romînești este destul de puțin cunoscut. Lipsa unor astfel de publicații se face cu atît mai mult resimțită, cu cît prin muzee și expoziții manifestările artei populare au devenit tot mai mult cunoscute de marele public și de lumea artiștilor și cercetătorilor.

S-a ales în prezentarea studiului de față unul dintre cele mai valoroase centre de ceramică romînească, acela de la Hurez, cu însușiri remarcabile în ornamentație și armonia coloritului, caracteristici care dovedesc existența pe aceste meleaguri a unei tradiții străvechi de artă a olăriei. Înfățișînd multiplele aspecte ale acestei ceramici, urmărind-o gradat de la tehnică pînă la detaliile ornamentației, cercetarea de față plină de informații precise se caracterizează prin limpezimea stilului plăcut și curgător. Cu toată încercarea autorilor de a încadra domeniul ceramicei de la Hurez în domeniul larg al ceramicei romînești, ea apare totuși ca un fenomen izolat. Precizarea unor legături cu celelalte centre prin ornamentație și colorit și cu ceramica feudală dezvoltată în centrele mănăstirești și la curțile domnești cît și încercarea unei analize istorice a motivelor, cu un cuvînt înțelegerea istorică a olăriei de la Hurez ar fi fost utilă pentru a stabili originea și etapele de dezvoltare ale acestui vestit centru, și ar fi ajutat mult la încadrarea lui în ansamblul de manifestări artistice populare.

Alegerea și execuția ilustrațiilor merită subliniată ca o latură pozitivă a cărții. De altfel întreaga prezentare este deosebit de plăcută și îngrijită corespunzînd frumuseții și valorii artistice a olăriei de la Hurez.

CORINA NICOLESCU

« FOLKLORE MEXICANO »

Arta mexicană — artă de foarte vechi tradiții — a început a fi cunoscută și prețuită în țara noastră abia în ultimii doi ani.

Expoziția de pictură și sculptură mexicană din iulie 1955, deschisă în sala Dalles (unde am putut, pentru prima oară, prețui talentul unor picturi și sculptori ca David Alfara, Siqueiros, José Chavez Morado, Pablo d'Higgins, Diego Rivera), conferințele de artă plastică ce au însoțit documentarele cinematografice proiectate cu același prilej, precum și cele cîteva filme de artă realizate de Gabriel Figueros și Emilio Fernandez (Maclovia, Rio del Escondido, Fata mexicană ș. a.) ne-au adus, fiecare, o impresionantă viziune a nivelului artistic al acestui popor ce trăiește departe de noi.

Iar astăzi albumul pe care ni-l prezintă Justino Fernandez [1], cu cele o sută de fotografii realizate de Luis Marquez, ne înfățișează — negru pe alb — o serie de imagini oglindind fantezia și simțămîntul artistic al poporului mexican.

În ciuda înrîuririi vieții moderne, folclorul își păstrează străvechea pecete autohtonă.

Peste tradiția indigenă, în veacul al XVI-lea s-a suprapus civilizația creștină, pe care și azi o mai găsim încremenită,

[1] *100 fotografias de Luis Marquez*, texto de Justino Fernandez, Coleccion Azteca no. 2—Eugenio Feschgrund, editor, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

purtînd amprenta barocului iberic. Caracterul dominant catolic a izbutit să dea un stil străvechii culturi mexicane. Cele două civilizații, reprezentînd lumi disparate, nu s-au amestecat însă și nu s-au sudat decît numai aparent.

Sfidînd inovațiile, datina indigenă (cu moravurile, costumele, dansurile magice — coregrafie de ceremonial sau de evocare plastică a istoriei Mexicului) a străbătut nealterată pînă în zilele noastre.

Simțul și idealul estetic al poporului care creează o artă plină de imaginație, de pitoresc și de tainice tîlcuri magice — răstoarnă toate convenientele de tip apusean, într-o explozie de culori de-o scăpărătoare fantezie.

Scriitorul Justino Fernandez ne explică, într-o scurtă introducere, sensul imaginilor în care se perindă locuitorii regiunilor Sonora, Puelba, Veracruz, Oaxaca, Yucatan etc., în cele mai stranii costume și atitudini: unii, cu arcuri și săgeți, poartă deasupra capului ramuri de cerb *(Danza del Venadido)* sau pene *(Danza de la Pluma)*, alții podoabe regești florale *(Danza de los Jardineros)*, sau vestitele lor pălării de paie rotunde, înzorzonate cu pești de argint, oglinjioare și mărgele. Ei apar îmbrăcați în veșmintele lor umile de pînză de sac, ori vîrîți în stranii piei și pene de pelican; o altă categorie de indigeni sînt înfățișați în viața lor de toate zilele, cărînd apa în cofe (o apă rară pe care o beau din tărtăcuțe de dovleac); alții vînd rogojini de palmier, păpuși împletite din papură, maldăre de panere ușoare, pe care le duc în cîrcă, sau străchini și ulcioare de ceramică. Zărim apoi procesiuni urmînd icoane pictate pe sticlă; localnicii cîntînd din niște mandoline scobite în chip de scoică, ori din niște uriașe țitere; scene de coregrafie medievală, ca de pildă dansul evocînd războiul franco-spaniol *(Danza de los Doce Pares de Francia)* în care pairii Franței, măscuiți ca de carnaval, luptă în chivăre și platoșe; asistăm la dansul grotesc al cavalerilor de Santiago *(Danza de los Santiagos)*, amintind de luptele dintre mauri și creștini, sub Sfîntul Iacob de Compostella călărind un alb bidiviu, redus pentru circumstanță la un căluțel de lemn, ori la dansul războinic *La Danza de la Conquista* — simbolizînd luptele dintre spanioli și azteci — și cîte altele — ca dansul «*bîtelor*», al «*tîrligilor*», al «*semilunei*», sau impresionantul *Danza de la Muorte* prevestit de acela, sinistru, al bătrînilor, știrbi și gheboși — cu amarnicile lor măști rînjite, evocînd anumite mistere medievale; ori, în fine, ritul Veghei din ziua morților.

Toate aceste imagini ne fac să călătorim, cu repeziciune prin străvechile ținuturi mexicane și să percepem fiorul poeziei lor primitive, străbătute de o imaginație fabuloasă, în pofida vieții lor trudite și amare. Eresuri străvechi vin să se îmbine cu reminiscențe din istoria și religia țării într-un caleidoscop rustic, ale cărui simboluri — datorite lui Luis Marquez și Justino Fernandez — ne pot fi și nouă accesibile, într-o oarecare măsură.

BARBU BREZIANU

GEORGES STOICOV,

L'église de Boiana,
Sofia, 1954, 8 p., 19 foto, 11 relevee, 22 pl. color

Publicația recenzată, în care se prezintă în detaliu biserica curții regale de la Boiana, este a patra dintr-o serie de lucrări, intitulate *Materiale de moștenire a arhitecturii bulgare*, realizate de Institutul de urbanism și arhitectură al Academiei din R.P. Bulgaria. Lucrarea are mai mult caracterul unui album, prețios pentru bogata ilustrație în care este prezentat monumentul de la Boiana — unul dintre cele mai reprezentative pentru arta medievală bulgară, — mai întîi în fotografii, apoi în relevee și în al treilea rînd în planșe în culori. În introducerea destul de sumară, care precede acest album, se dau cîteva informații cu privire la etapele de construcție ale monumentului și unele sumare detalii cu privire la aspectul lui. În primul rînd este analizată arhitectura bisericii primitive, originară din secolul al XI-lea, la care s-a adăugat la mijlocul veacului al XIII-lea o a doua construcție de către despotul Caloian și soția sa Desislava, ale căror portrete deosebit de expresive sînt pictate în interiorul bisericii. În descrierea monumentului se arată unele greșeli ale celor care au relevat monumentul în trecut și au omis o anumită arcuire a bolților, forma ușor conică a tamburului ș.a. Autorul subliniază de asemenea grija cu care este lucrat paramentul bisericii vechi, în raport cu acela al celei mai recente. Pornind de la ideea justă a legăturii nemijlocite care există în evul mediu între decorația pictată și arhitectura unui monument, autorul face o scurtă expunere asupra picturii,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lucrată în tempera, în care întrezărește o serie de tendințe realiste pe care le consideră ca o precoce manifestare a Renașterii.

În încheiere autorul relevă importanța monumentului pentru istoria artei și civilizației bulgare și locul lui în arta medievală în genere.

CORINA NICOLESCU

DIMITRIE DROUMEV et ARSENE VASILIEV,

L'art bulgare de la sculpture sur bois, Balgarski Hudojnik, Sofia, 1955, 23 pag., 111 pl.

Prezentată sub forma unui album, bogat și frumos ilustrat, lucrarea de față este deosebit de utilă pentru cunoașterea sculpturii în lemn bulgare, domeniu care ne interesează direct, deoarece sculptura din țările romîne a avut multe legături cu sculptura bulgărească.

Introducerea scurtă (14 pag.) este plină de interes. Ea cuprinde schițarea cadrului general al civilizației bulgare, începînd de la formarea statului bulgar (681). În acest cadru general este cercetată și sculptura în lemn, ca un domeniu deosebit de important al artei bulgare cu legături străvechi cu fondul tracic, cu arta bizantină și aceea orientală a Siriei și cu arta coptă a Egiptului.

În cadrul de dezvoltare a artei bulgare și a sculpturii în lemn se stabilesc o serie de etape mari; prima, a veacurilor XI—XII, în care este sigur că sculptura a jucat un rol însemnat, perioadă din care însă nu s-au păstrat opere de artă; a doua, de la sfîrșitul veacului al XIII-lea și din veacul al XIV-lea de cînd s-au păstrat ușile sculptate ale mănăstirii Rila și a treia înfloritoare mai ales la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în secolul al XIX-lea, în perioada de renaștere a statului bulgar. Autorul face deosebire între cele două domenii ale vechii sculpturi în lemn din Bulgaria, acela al sculpturii lucrată de ciobani și de meșterii țărani, destul de primitivă ca tehnică, dar originală și aceea a mănăstirilor, palatelor și caselor boierești, ocrotită și stimulată de clasa feudală. Aceasta de-a doua apune în secolul al XIV-lea, cînd Bulgaria intră într-o perioadă de frămîntări mari și lupte cu Turcii. La sfîrșitul secolului al XV-lea, după definitiva cucerire a Bulgariei de către turci, urmează o perioadă de reconstrucție, în care un loc de seamă îl ocupă sculptura legată de arhitectura caselor, cît și sculptura executată de păstori pe obiectele mărunte de uz casnic și pe unelte. Meșteșugul sculpturii legate de arhitectura locuințelor, păstrat pînă în zilele noastre, a dat exemplare deosebite ca valoare artistică, ridicînd sculptura populară la nivelul unei arte majore.

De la sfîrșitul veacului al XVII-lea, dar mai ales din veacurile XVIII și XIX s-au păstrat numeroase opere de sculptură destinată bisericilor, în deosebi tîmple. Pe cînd la începuturile ei, adică în secolele XIII—XIV sculptura bulgară era dominată de motivele formate din împletituri, împrumutate mai ales din arta bizantină, în această nouă fază se remarcă tendința de a le înlocui treptat prin motive vegetale și animale. Diferite animale fantastice, dragoni, șerpi, grifoni etc, unele simbolice, ocupă un rol important în repertoriul de motive al acestei sculpturi. După această analiză scurtă a motivelor din sculptura religioasă bulgară, cercetătorul prezintă centre mai de seamă de sculptură de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și din secolul al XIX-lea.

În orașul Tîrnovo există în această perioadă cel mai înfloritor centru de sculptură în lemn, în care meșterii sînt organizați, lucrînd pentru toată țara. Artiștii acestei școli au predilecție pentru motivele vegetale, care la începutul secolului al XIX-lea, datorită influenței artei occidentale, devin baroce. Intervenția unor motive noi rococo sau baroce îmbogățește repertoriul de motive, însă ele rămîn străine de fondul sculpturii bulgare. Multe dintre ele, afirmă cercetătorul, pătrund prin meșterii care au lucrat în Romînia, iar altele sînt aduse prin obiecte mărunte, stampe, cărți etc. care influențează și ornamentația sculpturii în lemn.

A doua școală importantă este aceea de la Samokovo, în legătură mai strînsă cu muntele Athos, unde existau ateliere mănăstirești de sculptură în lemn. Meșterii acestei școli sculptează cele mai artistice tîmple de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea din Bulgaria, în care intervin și elemente noi baroce, păsări, animale, măști, datorite influenței vieneze, pătrunsă prin legăturile strînse pe care marii negustori bulgari le aveau în această perioadă cu Viena. Aceștia tratează figurile destul de primitiv, siluetele sînt scunde și nu prea elegante. Un al treilea centru, acela de la Miache, în Macedonia, se caracterizează prin tratarea deosebit de elegantă a figurilor, zvelte și pline de mișcare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Această introducere cuprinzătoare este urmată de un catalog dezvoltat al ilustrațiilor, în care lipsesc însă dimensiunile obiectelor prezentate, materialul și tehnica lor. În genere se vorbește prea puțin despre tehnica sculpturii bulgărești și despre esențele de lemn folosite de artiștii din acest domeniu.

Lucrarea constituie un mijloc de documentare asupra sculpturii bulgare și poate fi luată ca pildă pentru eventuale publicații de acest gen în diferitele domenii ale artei romînești medievale.

CORINA NICOLESCU

EUGEN CRĂCIUN, *GH. PETRAȘCU*, București, E.S.P.L.A., 1956, 34 pag., 31 ilustrații

În mica monografie consacrată pictorului Gh. Petrașcu, regretatul Eugen Crăciun încearcă să caracterizeze, să definească personalitatea acestui mare artist, cu mijloacele pe care i le permitea spațiul redus care îi stătea la dispoziție. Nu încape nici o îndoială asupra faptului că despre un artist, oricît ar fi el de valoros, se poate vorbi cu tot atîta competență și eficacitate într-un număr mai redus de pagini, ca și într-un număr mai important. Ceea ce este însă esențial în ambele împrejurări, și mai ales în prima dintre ele, este ca tonul expunerii să fie adecvat și textul să ofere cititorului, cu ușurință și de la sine,o prezentare proporționată a problemelor. Dacă acest lucru se întîmplă pînă la un punct cu textul monografiei *Gh. Petrașcu* — respectiv în introducere și în tratarea biografiei — mai tîrziu, atunci cînd autorul începe studiul operei, cititorul se simte parcă în permanență în fața unei precipitări, care face ca analizele să apară cînd superficiale, cînd brusc pornite pe o pantă a aprofundării, de unde autorul e însă nevoit să se întoarcă la jumătatea drumului. Este totuși un merit remarcabil al monografiei faptul că, în ciuda acestui dezechilibru al construcției, ea reușește să contureze și să fixeze în memoria cititorului unele dintre trăsăturile fundamentale ale creației lui Petrașcu, să lege de operele sale o serie de caractere plastice bine definite, și originale. Un interesant citat din Lionello Venturi vine cu eficacitate în sprijinul punctelor de vedere ale autorului.

Procesul de dezvoltare a pictorului este studiat în raport cu desprinderea lui de influența dominantă a lui N. Grigorescu, în perioada anilor de debut. La începutul activității, Gh. Petrașcu a fost atras de viziunea coloristică a lui Grigorescu: curînd însă, el se eliberează de influențe și își afirmă independența. Manifestînd același interes ca și Grigorescu pentru poezia priveliștilor romînești, Petrașcu va nota, cu o și mai mare fidelitate față de obiect, aspecte ale naturii romînești, restrîngîndu-și registrul motivelor, dar fără a-l sărăci. Cu o paletă mai sobră decît cea a lui Grigorescu, Petrașcu se fixează în peisaj asupra unor motive plastice apte de a exprima « în trăsături tipice condiția umană ». De la o viziune asemănătoare celei proprii lui Grigorescu, care redă lucrurile într-o lumină învăluitoare, uniformă, Petrașcu ajunge curînd la soluția « luminii concentrate », cum o numește autorul. Cîteva lucrări ale lui Petrașcu sînt menite să exemplifice aceste afirmații; analiza lor sumară, făcută într-un ton de un lirism uneori excesiv, nu este însă întotdeauna suficient de clară și deci de convingătoare. Este în special cazul cu *Moara părăsită*, *Casa preotesei* și *Casă la țară*. De altfel, o anumită impreciziune în diferențiere și categorisire îngreuiază și în alte împrejurări prezentarea limpede a aportului lui Petrașcu în peisagistica romînească, în stadiul în care se afla ea în momentul grigorescian și post-grigorescian. « Petrașcu nu caută să-și făurească un stil », scrie autorul despre peisagistica pictorului, fără ca să putem înțelege dacă autorul pronunță această caracterizare cu un ton aprobator sau, dimpotrivă, peiorativ; dacă îl opune sau nu pe Petrașcu lui Grigorescu.

O contribuție interesantă a lucrării poate fi socotită încercarea de a aduce o lămurire în spinoasa problemă a specificului național în arta plastică, prin indicarea elementelor care în pictura lui Petrașcu, în viziunea lui coloristică, se leagă de o sensibilitate proprie poporului romîn.

Dacă ne îndreptăm privirile spre materialul ilustrativ al monografiei, ne apare ca deosebit de regretabil faptul că trebuie să revină ca un leit-motiv, aproape la fiecare din recenziile colecției, reproșul cu privire la greșelile și confuziile dintre ilustrații și text. Monografia Petrașcu cîștigă aici întrecerea. Reproducerile bine alese și sugestiv realizate sînt, din nefericire, și spre nedumerirea cititorului, fie reproduse de două ori (13, 22, 23, 24), fie înscrise cu titluri greșite. *Intrarea la curtea Domnească* este titlul *Femeii cu chitară*, iar *Poarta din*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Toledo, cu semnătura, data şi locul perfect vizibile în reproducere este denumită *Punte la Veneţia*. Orice comentariu pare de prisos.

AMELIA PAVEL

GH. AGAFIŢEI şi P. COMARNESCU, *GH. POPOVICI*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, 44 pag., 38 ilustraţii

Activitatea lui Gh. Popovici, reprezentant de seamă al şcolii de pictură din Iaşi, activitate puţin cunoscută pînă acum în cercurile largi ale publicului romînesc, este studiată în amănunţime şi prezentată de Gh. Agafiţei şi Petre Comarnescu într-o mică monografie, care cuprinde totuşi un mare număr de date legate nu numai de viaţa pictorului, dar şi de întreaga dezvoltare a picturii ieşene.

Această bogăţie a documentării constituie unul dintre aporturile meritorii ale lucrării şi este cu atît mai utilă, cu cît datele nu sînt prezentate izolat, ci în permanenţă expuse într-un ansamblu semnificativ de fapte şi împrejurări. Astfel concepută, monografia are un caracter pronunţat didactic şi pune în mod sistematic şi cu claritate în valoare materialul informativ, în mare parte necunoscut. Îndeosebi prima parte a monografiei, în care se urmăreşte viaţa, activitatea didactică şi creaţia de tinereţe a lui Gh. Popovici, aduce o lumină preţioasă asupra muncii acestui artist talentat, modest, cinstit, care s-a lovit toată viaţa de piedicile de multe ori invincibile ale atmosferei de favoritism politic în care a trăit.

Mai puţin concludentă apare partea a doua a lucrării, consacrată propriu-zis studiului operelor lui Gh. Popovici. Aici ne izbim de analizele cam uniforme ale lucrărilor şi de caracterizări nu întotdeauna îndeajuns de clare; de pildă, după ce se afirmă în introducere că « pictura lui Popovici face trecerea de la arta de atelier la arta desprinsă de-a dreptul din viaţă », ni se afirmă despre compoziţia pe care a cultivat-o Gh. Popovici, că « este o artă făcută în atelier », « supusă unor canoane pe care artistul le calcă uneori ». Acelaşi lucru, în legătură cu portretele lui. « Pictor de atelier », ni se spune, ca şi cum s-ar sublinia acest lucru în mod intenţionat, « el a înfăţişat o seamă de oameni ». Cititorul nu mai ştie precis cum să-l studieze pe Gh. Popovici, de vreme ce arta lui apare cînd supusă unor canoane, cînd realistă şi, de multe ori, se prezintă chiar în acelaşi timp în ambele ipostaze.

Analiza operelor este făcută în general după metoda descriptivă şi scoate în relief sensul conţinutului, de foarte multe ori sensul social al conţinutului, uneori critic pînă la satirizare.

În picturile sale de gen, Gh. Popovici apare ca un aspru judecător al vieţii şi moravurilor din timpul său. Nu lipsesc din analizele la care autorii supun aceste picturi nici caracterizările plastice necesare şi nici interpretările politice care, din nefericire, cad de multe ori în păcatul vulgarizării şi trag în mod forţat concluzii acolo unde aceste concluzii nu există şi n-au fost în intenţia nimănui. Este cazul, între altele, al comentariului privind tabloul *Iaşul inundat*, peisaj static care nu are direct de-a face cu « interesul artistului pentru viaţa oamenilor din popor », cum se exprimă în mod nejustificat şi exagerat autorii.

Este foarte bine prezentat în această monografie capitolul ilustraţiei. Aşezate pe genuri, ilustraţiile, cu detalii acolo unde este nevoie, permit urmărirea pe concret a textului şi exemplifică punctele de vedere ale autorilor, în ceea ce priveşte influenţele pe care le-a exercitat Popovici asupra unora dintre elevii săi, de pildă asupra lui Tonitza. Ca o lipsă resimţită de cititor, în cazul acestei monografii, ca şi al celorlalte din aceeaşi serie, este faptul că nu se menţionează colecţiile în care se află lucrările reproduse.

AMELIA PAVEL

ION FRUNZETTI, *C. ROSENTHAL*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, 44 pag., 38 ilustraţii

Figura captivantă a pictorului C. D. Rosenthal, viaţa lui frămîntată, pusă în slujba idealurilor politice ale vremii, cu un devotament şi un elan rar întîlnit chiar în perioada, însufleţită de spirit revoluţionar a anilor care au precedat pe 1848, au fost studiate şi prezentate cu multă forţă sugestivă de Ion Frunzetti, în mica monografie consacrată pictorului.

În prima parte a lucrării — şi cea mai cuprinzătoare — autorul se ocupă în amă-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nunţime de viaţa artistului, urmărind în cursul multiplelor călătorii şi şederi alternative ale acestuia în ţară şi în străinătate, activitatea sa artistică împletită cu cea politică, şi căutînd să clarifice dezvoltarea, mersul creaţiei lui Rosenthal. În acelaşi timp, în această primă parte este evocată întreaga atmosferă a epocii, indicate fiind principalele personalităţi şi curente ideologice care i-au fixat caracterul. Rosenthal a fost un temperament neliniştit şi arzător, cu un mod de gîndire şi o sensibilitate artistică acordate specificului epocii în care a trăit. Poate că tocmai această latură a personalităţii artistice a lui Rosenthal a fost mai puţin subliniată de autorul cărţii. Este adevărat că se vorbeşte despre noul tip de portret « eroic », a cărui funcţie este îmbogăţită faţă de cea veche cu sarcina ideologică a exemplarităţii modelului şi a valorilor educative. Acest tip de portret i-a prilejuit lui Rosenthal realizarea cîtorva dintre lucrările lui importante. Se vorbeşte şi despre rolul afectivităţii în portret, lămurindu-se printr-o serie de observaţii interesante şi pătrunzătoare modul în care această nouă concepţie cu privire la portret a influenţat şi a modificat, rafinîndu-l, limbajul plastic al artistului. Ar fi putut totuşi, socotim, să fie aprofundată, chiar pe linia pe care a pornit autorul, caracterizarea tipului psihologic de artist al epocii şi nu numai tipul social reprezentat de C. Rosenthal. Atît viaţa cît şi creaţia lui Rosenthal se pretau cu deosebită suplete la aceasta.

Deşi partea a doua a cărţii, consacrată propriu-zis operei lui Rosenthal, este comparativ mult mai redusă decît biografia, prin preciziunea şi consistenţa observaţiilor, ea acoperă necesităţile. De altfel, tot capitolul biografic conţine numeroase referinţe cu privire la operă, care în cele mai multe cazuri şi cu deosebire la Rosenthal nu poate fi despărţită decît cu greu şi în chip arbitrar de viaţa artistului.

În general, procedeul analitic al autorului merge spre examinarea progreselor constatate în meşteşugul artistului paralel cu adîncirea viziunii lui. Astfel, în prima fază de activitate, atunci cînd a venit întîia dată în ţară, Rosenthal, ca urmare a concepţiei sale portretistice superficiale încă, a fost interesat în primul rînd de redarea asemănării cu modelul. Mai tîrziu, ni se arată că Rosenthal e din ce în ce mai preocupat de analiza psihologică a fizionomiei. Faptul apare vizibil şi în portretul boierului Cătuneanu, lucrare încă efectuată cu multe imperfecţiuni de ordin tehnic, legate de desen, dar devine evident mai ales în portretul femeii în negru şi în portretul doamnei Wagner, în care desenul şi coloraţia, exacte, sînt mărturii ale progresului realizat de artist spre sfîrşitul acestei prime perioade. « Oglindirea omului interior », spune autorul, apare acum la Rosenthal exprimată într-un limbaj de o surprinzătoare perfecţie tehnică; de pildă în portretul *Anicăi Manu cu fiul*, (1848), portret învăluit într-o atmosferă plină de poezie — rezultată atît din dozarea subtilă a luminii şi coloritului, cît şi din construcţia imaginii.

Numeroasele reproduceri, clare şi sugestive, ale operelor cunoscute, precum şi ale unor lucrări recent descoperite de autorul lucrării, permit cu uşurinţă să se urmărească afirmaţiile cuprinse în text.

AMELIA PAVEL

GEORGE OPRESCU, *ŞTEFAN IONESCU-VALBUDEA*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956

În anul 1889 în « *Revista nouă* » [1], Barbu Ştefănescu-Delavrancea, critic plastic — amator destul de grandilocvent în modul lui de exprimare — găsea că Valbudea ar fi echivalentul lui Eminescu în sculptură. Vorbind de opera *Mihai Nebunul*, Delavrancea nu se sfiia să afirme că abia « de la *Mihai Nebunul* începe sculptura romînească ».

Totuşi, opera lui Ştefan Ionescu-Valbudea a zăcut multă vreme — adică pînă în 1940 — în acele « dosare ale uitării », cum spunea primul său biograf, Ion Frunzetti [2]; iar lucrarea sa de căpetenie *Mihai Nebunul* (statuie de ghips, care figurase cu cinste, în 1885, în Salonul Oficial din Paris), din pricina relei îngrijiri şi a numeroaselor transporturi şi mutări, ajunsese în cele din urmă sfărîmată la Muzeul de Artă Naţională, unde a fost restaurată cu o anumită deformare a gestului mîinilor legate la spate.

Al doilea biograf al artistului, academicianul G. Oprescu, consideră că Valbudea « a fost cel mai nedreptăţit cît a trăit şi cel mai uitat după moarte ». Astfel că reabilitarea ce i se face astăzi, o dată cu trecerea

[1] 15 martie 1889.

[2] Ion Frunzetti, *St. Ionescu-Valbudea*, Bucureşti, ed. Monitorul oficial, 1940.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în rîndurile « maeștrilor artei romînești », este binevenită.

Vechea monografie a lui Frunzetti — lucrare de seminar a Universității din București — a fost prima contribuție la cunoașterea acestui artist despre care, pînă atunci, se știau doar cîteva date (unele eronate) aflate în revistele timpului și în *Dicționarul contemporanilor* din 1898 al lui Dimitri Rosetti. Lucrarea lui Ion Frunzetti a adus, în 1940, o amănunțită analiză și o cronologie a operei și vieții sculptorului, cronologie bazată pe o serie de documente inedite. Iar cartea apărută astăzi reprezintă o sinteză și o sistematizare a materialului de acum 16 ani, la care vin să se adauge noi date, precum și reproducerea cîtorva opere necunoscute (de pildă portretul pictorului de marine Eugeniu Voinescu ș.a.).

Autorul face o interesantă paralelă între cei doi elevi ai lui Karl Storck: Ion Georgescu și Valbudea — primul mergînd pe căi bătătorite, « adept al atitudinilor nobile, al gesturilor măsurate, al armoniilor clasice »; cel de-al doilea, « viguros făuritor de eroi și forme pline, masive chiar, cu musculaturi atletice . . . » Valbudea iubește și simte, cu pasiune, numai ceea ce e animat de sentimente tumultuoase, vajnice, ceea ce frînge și încleștează mușchii unui trup matur de proporții aproape neomenești « și e atras spre subiecte nemaiîncercate pînă atunci în arta noastră statuară ». Valbudea are ce se numește «o simpatie pentru excepțional».

În opera sculptorului, redusă astăzi la mai puțin de 30 de lucrări, acad. Oprescu distinge trei epoci distinctive: o fază eroică cu opere de mari dimensiuni, cu chipuri dramatice, zbuciumate, contorsionate *(Mihai Nebunul, Speriatul, Învingătorul)*. Autorul are o concepție originală atunci cînd explică sensul acestor opere ca fiind « nu numai un fruct al unor meditații », ci și « o întrezărire a conflictului de la baza societății în care trăia, un mijloc de a-și exprima dragostea față de cei nedreptățiți ».

Al doilea ciclu în opera lui Valbudea este acela al copiilor *(Fiorii apei, Saltul în apă, După baie* și *Prima lecție)* inspirate de copiii ce se jucau pe țărmul mării pe Via Reggio, unde-și petrecea vacanța în anul 1886.

Iar faza lui ultimă este aceea în care artistul descurajat — nereușind să obțină executarea monumentului lui Miron Costin din Iași și nici pe cel al Vînătorilor de munte din Ploiești — nu mai creează opere originale, mărginindu-se să primească mici comenzi de medalioane, de statui alegorice ornamentale, pentru diversele instituții publice (Banca națională, Poșta) sau case particulare (grădina Monteoru, azi Casa scriitorilor « Mihai Sadoveanu ») ori cîteva busturi de o factură convențională (Veronica Micle, Alecsandri, Kogălniceanu, Ionescu-Gion, și altele).

După o activitate pornită cu elan și cu avînt protestatar, Valbudea, biruit de atmosfera « adormitoare ce învăluia totul într-o ceață groasă », se resemnează la anoste ocupații ca aceea de inspector de desen, sau de profesor la Școala normală superioară. Autorul nu ne spune însă că în această ultimă fază, cînd Valbudea primește să ocupe aceste umile posturi administrative, avea să dea studenților săi cele mai bune îndrumări și să le insufle adevărata dragoste de artă, așa cum a făcut cu elevul său Ion Jalea.

Iconografia monografiei Valbudea lasă de dorit: din puținele lucrări cunoscute au fost selectate în condiții artistice regretabile numai zece (plus patru detalii); modul cum au fost reproduse de pildă statuile lui Mercur și Vulcan nu aduc cinste memoriei artistului. Din acest punct de vedere, constatarea autorului cum că « un fel de fatalitate urmărește mai toată viața pe acest remarcabil artist » pare a fi îndreptățită chiar și după moartea lui.

Textul academicianului prof. G. Oprescu conferă operei lui Valbudea importanța cuvenită, atunci cînd alături de Georgescu și de Hegel îl așază printre primii trei mari sculptori ai țării de la sfîrșitul veacului al XIX-lea.

BARBU BREZIANU

BARBU BREZIANU, *KARL STORCK*

București, E.S.P.L.A., 1956, 36 pag., 28 ilustrații

Alături de micile monografii de pictori, apărută la scurt interval înaintea monografiei închinată sculptorului St. Ionescu-Valbudea, documentata lucrare asupra celui care a pus bazele școlii romînești de sculptură este bine venită. Cu toate că acest text nu constituie prima încercare de sinteză asupra operei lui Karl Storck, el se ridică cu mult deasupra studiilor anterioare prin bogata și exacta informație.

Autorul a înțeles de la început că Storck, studiat numai ca sculptor, este un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

foarte dotat meşteşugar, care, dacă nu întotdeauna, cel puţin prin unele dintre lucrările sale se ridică la nivelul marilor artişti. Pentru a surprinde adevărata figură a cioplitorului primelor noastre statui, Barbu Brezianu a căutat să îmbrăţişeze simultan opera de sculptură îmbinată cu activitatea neobosită de pedagog, organizator şi animator al artei noastre din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De la construcţia scării de acces a cavoului familiei Ştirbey de la Buftea şi pînă la statuia Spătarului Cantacuzino — care prin monumentalitate şi forţă domină în mijlocul ctitoriei sale, înfruntînd vremurile ca însuşi actul de fundaţie a aşezămintelor îngropat sub grosimea zidurilor — studiul trece în revistă aproape toată opera lui Storck; autorul se opreşte pentru a analiza busturi, statui, monumente funerare, opere de ornamentică arhitecturală şi chiar plastică mică, nepracticată la noi încă în acea vreme ca şi sculptura monumentală.

Introducerea, în care se arată pe scurt — doar cîteva cuvinte sînt suficiente — trecutul sculpturii statuare romîneşti, este de un real folos pentru a înţelege în bună măsură importanţa lui Karl Storck.

Fondatorul şcolii romîneşti de sculptură era, după cum reiese foarte clar din lucrare, un creator neobosit şi multilateral. Hotărît că pentru el, ca şi pentru atîţi alţi artişti ai epocii sale, viaţa nu era prea uşoară, dar credem că autorul studiului nu este convingător atunci cînd spune că « salarizarea lunară de 295 de lei şi 83 de bani nu-i puteau fi de ajuns » — oare sculpturile nu i se plăteau?! Mai ales că, pe pagina anterioară pomeneşte de curtea casei sculptorului, « plină de piatră, de blocuri de marmoră şi trunchiuri de tei şi mesteacăni », într-o epocă în care marmora se aducea cu eforturi şi greutăţi imense tocmai din Italia, pe calea Dunării. De asemeni, socotim prea căutată antiteza pe care vrea s-o evidenţieze autorul monografiei între Ana Davila, « nobila filantroapă » şi *Sărmanul copil* orfan. Credem că a reduce această importantă operă a lui Storck la o cronică a stării sociale a timpului înseamnă s-o văduvim de un sens mai înalt pe care a vrut să-l releve sculptorul, acela al diferenţierii în primul rînd a două stări sufleteşti.

Cititorul, o dată ajuns la sfîrşitul monografiei, rămîne nu numai cu o imagine clară a lui Karl Storck, artist înzestrat şi întemeietor de şcoală, ci şi cu un « instantaneu » al vieţii artiştilor epocii şi al luptei pentru organizarea învăţămîntului de artă la noi.

Cu toate că regretăm lipsa cel puţin a unei reproduceri de monument funerar în întregime, pentru a vedea felul în care sculptorul înţelegea să acorde elementele de sculptură cu cele de arhitectură, monografia prezentată în bune condiţii grafice se impune cititorului încă de la primele paragrafe, prin întinderea informaţiei, analizele plastice, înţelegerea fenomenului artistic şi printr-o formă literară frumoasă şi cursivă.

RADU IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ISTORIA ARTEI ÎN PERIODICELE STRĂINE

BILDENDE KUNST, Berlin, nr. 5,6,7/1956

Sumarul numărului 5 al revistei este consacrat în cea mai mare parte orașului de artă Dresda. Articolele despre *Canaletto și orașul baroc Dresda* de F. Löffler, *Vizită la artiștii tineri din Dresda* de K. Liebmann, *Dresda veche și nouă* de H. Nadler. *Tablourile lui Watteau la Dresda* de W. Kurt și interesantul studiu al lui Horst Jähner despre *Expresionismul dincolo de spaima burgheză* — o clarificare asupra punctelor de plecare ale mișcării expresioniste germane în 1906 la Dresda — înfățișează diferite aspecte ale bogatelor tradiții artistice din orașul german.

ISKUSSTVO, Moscova, nr. 3,4/1956

Numărul 3 publică o serie de studii teoretice, menite să clarifice problemele estetice care se pun astăzi în fața artiștilor sovietici. Articolul lui V. Zimenko, despre specificul picturii, al lui S. Temerin cu privire la dezvoltarea artelor aplicate și decorative și al lui V. Casian despre problemele gravurii, caută să delimiteze și să precizeze normele estetice proprii fiecăruia din aceste genuri de artă. Un studiu de K. Sitnic consacrat expoziției de artă franceză de la Moscova și intitulat *Înalte tradiții* reprezintă de fapt o scurtă istorie a artei franceze, construită pe firul conducător al tradiției umaniste și al rolului progresist pe care l-a jucat arta franceză în configurația artei europene, de la Le Nain și Poussin, la David și Daumier, Géricault și Delacroix, Courbet, Steinlen și Rodin. Pe aceeași linie a discuțiilor teoretice se înscrie în nr. 4 al revistei Iskusstvo, articolul lui M. Cagan despre «*Subiect și caracter*» studiul lui K. Sitnic, intitulat *Specificul portretului în pictură* și cel al lui N. Voronov despre *Cîteva probleme ale specificului artei aplicate*. Revista mai cuprinde un studiu asupra graficei braziliene progresiste, de E. Levitin, studiu care include o serie de date privind evoluția artei braziliene în prima jumătate a sec. XX. Portretistul Emiliano di Cavalcanti și Tarsila di Amaral, se numără printre artiștii care, căutîndu-și un izvor de inspirație în arta populară, au mers pe drumul eliberării artei braziliene de formele străine, importate. Temele naționale, legendele populare, au stat la baza creației acestor artiști. In opera lui Candido Portinari, care s-a dedicat mai ales picturii murale, a culminat tendința de a se restitui artei braziliene caracterul ei autentic. Mînați de aceleași intenții, în 1950, cîțiva artiști tineri, după exemplul artiștilor mexicani, au întemeiat « Clubul amicilor gravurii » în care au intrat nu numai graficieni, ci și pictori și sculptori, în majoritatea cazurilor artiști autodidacți. Articolul lui V. Pavlov, consacrat operelor de artă egiptene aflate în muzeele sovietice, încearcă să dea o caracterizare stilistică generală artei egiptene, subliniind totodată că nu este

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vorba să se înlăture în vreun fel problema evoluției artei egiptene, a dezvoltării ei pe etape. Autorul accentuează faptul că în operația de definire a caracterelor artei egiptene, nu este potrivit să se aprecieze în mod negativ rolul canoanelor artistice în arta veche egipteană. Necesitatea de a urma anumite norme iconografice a avut ca rezultat întărirea unei discipline artistice utilă creației.

UMĚNI ČESKOSLOWENSKÁ AKADEMIE VĚD, nr. 1/1956

În articolul *Conținut și formă în pictura contemporană*, Luděk Nóvak face o amănunțită analiză a celor două noțiuni în perspectiva unității lor dialectice. Tot un articol cu caracter teoretic semnează Eva Petrová despre *Problema picturii figurative*. Înțelegînd prin pictură figurativă compoziția cu mai multe personaje, autoarea subliniază diferența dintre tabloul de gen, care ilustrează îndeosebi aspectele etice ale vieții și armonia dintre om și mediu, și compoziția de mari dimensiuni, consacrată mai ales înfățișării omului în funcția lui socială, de predilecție însă în momentele dramatice, de tensiune. În același număr K. Stejskal scrie despre *Tematica istorică în arta contemporană*.

THE STUDIO, London, nr. 5, 6, 7/1956

În numarul 5, Marie Seton trece în revistă principalele realizări contemporane de pictură murală ale artiștilor americani. Autoarea constată influența crescîndă a picturii mexicane, mai ales în domeniul picturii murale. Existentă în Statele Unite încă din anii 1920, influența Mexicului pătrunde tot mai adînc în toate țările Europei, ca urmare a expoziției din 1953—1954. În nr. 6 al revistei «*Studio*», într-un articol consacrat lui Henri Matisse, Agnès Humbert subliniază trăsăturile optimiste, majore, ale artei lui Matisse, un adevărat imn închinat fericirii umane. Numărul 7 aduce cîteva date interesante privind dezvoltarea actuală a picturii pieilor roșii din America. O recentă expoziție deschisă la Bradford, a arătat că această pictură se menține pe linia artei populare tradiționale.

ART NEWS, New York, nr. 2, 3/1956

Numărul 2 cuprinde un articol despre problemele conservării și restaurării tablourilor galeriei din Dresda, un număr de recenzii consacrate ultimelor lucrări de istoria artei apărute în Statele Unite ale Americii — printre ele *Peter Breughel cel bătrîn* de G. Glück, *Arhitectura americană* de F.L. Wright, *Sculptura gotică italiană* de John Pope-Hennessy — și un articol cu caracter polemic intitulat *Criticii comunității în fața picturii moderne* de Harold Rosenberg. Autorul încearcă să combată poziția criticilor și artiștilor americani progresiști care pledează pentru o artă cu conținut, atît pe motivul că atitudinea lor este « politică » — ca și cum cineva ar contesta acest adevăr — cît și pe motivul că nu ar fi cu putință, într-un univers transformat de simbolismul matematic și de limbajul metodologic ermetic, în monade izolate și neînțelese, să se atribuie artei o altă funcție decît cea a unui limbaj exclusiv concret, lipsit de capacitatea de a generaliza și de posibilitatea de « a defini » realități. Așezîndu-se pe o poziție permanent adversă concepțiilor « omului simplu », H. Rosenberg contestă libertatea artistului de a-și alege conținutul veritabil al operei sale și de a exercita vreun control hotărîtor asupra procesului de creație.

În nr. 3 José López-Rey menționează o serie de opere de Lucas — Eugeniu Lucas y Padilla — pînă acum atribuite maestrului său Goya, iar L. Finkelstein consacră un studiu impresionismului abstract, curent care pornind de la Monet și Pissarro, dă azi o nouă interpretare noțiunilor de aer, spațiu și lumină în pictură.

« ACTA HISTORIAE ARTIUM »

Budapest, Magyar Tudományos Akademia, Tomus III, fasciculi 1—4/1956 și tomus IV, 1—2/1956

Întreg numărul III (1—4) este ocupat de studiul Iolandei Balogh privitor la Capela Bakocz din Esztergom, cel mai frumos și mai important monument de artă al Renașterii ungare.

Autoarea studiului și-a luat ca sarcină elucidarea problemelor legate de locul acestui monument în istoria arhitecturii Renașterii ungare, și în primul rînd combaterea punctului de vedere greșit, rezultat al unor cercetări superficiale, după care această capelă ar avea caractere quattrocent-ești.

Sumarul numărului IV cuprinde un articol de dimensiuni mari, consacrat unui istoric al portretisticii mortuare în pictură și în grafică, semnat de A. Pigler. Autorul observă două tendințe de-a lungul întregii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

evoluții a acestui gen de artă, foarte răspîndit timp de mai bine de trei veacuri pe teritoriul culturii apusene: pe de o parte tendința de a se reda nota stranie, stupefiantă a morții și de a se sublinia astfel zădărnicia tuturor lucrurilor lumești; pe de alta tendința de a se respecta cît mai fidel veridicitatea interpretării plastice.

În același număr figurează un articol despre pictorul italian din secolul al XVIII-lea, Giacomo Francesco Cipper, de M. Mojzer, un studiu despre desenele lui Renoir la Muzeul de arte frumoase din Budapesta, de M. Kalman, o notă privind modelele antice ale statuii ecvestre de Leonardo da Vinci — modele de monezi îndeosebi, apoi alte două note, una despre un desen necunoscut al lui Hans Burgkmair cel bătrîn, de T. Gerszi și alta despre « O capelă berninescă la Paris ».

Este vorba de Capela irlandeză, cu totul asemănătoare Capelei Sf. Andrei din Monte-Cavallo Roma. Chiar dacă n-ar fi fost construită personal de Bernini, această construcție exprimă totuși în modul cel mai original ideile maestrului.

« THE BURLINGTON MAGAZINE », nr. 6, 7, 8/1956

În numărul 6 un articol al lui D. Mahon analizează o nouă lucrare de Caravaggio, de curînd redescoperită, demonstrînd încă o dată interesul puternic manifestat azi în cercurile artistice din toată lumea pentru creația acestui original artist. În nr. 7 și 8, istoricul de artă Otto Pächt, într-o amplă recenzie asupra lucrării lui Panofsky, *Primitivii în pictura Țărilor de Jos*, combate tendința acestui de a interpreta realismul lui Jan van Eyck ca un simbolism teologic deghizat, ca un program de complexe alegorii religioase amănunțit preconcepute. Metoda de cercetare pe care se fundamentează punctele de vedere ale lui Otto Pächt este metoda criticismului stilistic, socotit de autor ca cel mai în măsură să stabilească autenticitatea atribuirilor și să precizeze aportul inovator al creației individuale.

Sumarul numărului 8 se deschide cu un interesant editorial privitor la situația vieții artistice în Germania răsăriteană. Constatînd rezultatele favorabile ale contactului cultural intensificat dintre est și vest, autorul relevă totodată energia creatoare, curiozitatea vie, convingerea sinceră legată de rolul important al artei în viața de toate zilele, existente în arta plastică a Germaniei răsăritene și care toate sînt simptomele unei vieți artistice sănătoase. Acest fapt apare cu atît mai clar atunci cînd este comparat cu situația din Germania de vest, unde, deși în unele privințe standardul « tehnic » al lucrărilor este mai ridicat, operele de artă exprimă oboseală și artificiozitate. Discuțiile însuflețite care au loc în cercurile artistice din Germania răsăriteană se poartă în ultima vreme asupra modului în care achizițiile vizuale și tehnice ale picturii din ultimii 50 de ani trebuie asimilate de creatorii de azi în căutarea unui stil modern actual.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERTORIUL LUCRĂRILOR REDACTATE ÎN CADRUL INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI AL ACADEMIEI R.P.R. DE LA 1 IANUARIE 1956 LA 31 DECEMBRIE 1956

SECŢIA DE ARTĂ POPULARĂ

FLOREA BOBU FLORESCU, Ceramica lucrată cu mîna.
— Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Trajani. Studiu istorico-etnografic.
— Apartenenţa etnică dacică a prizonierilor roxolani de pe Coloana lui Traian şi monumentul de la Adamklissi.
— Portul popular din Muşcel.
— Ceramica din Moldova.
PAUL STAHL, Arhitectura ţărănească din bazinul superior al Argeşului.
PAUL STAHL şi PAUL PETRESCU, Ceramica smălţuită romînească din Transilvania (publicat în «Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1956).
— Ceramica ţărănească romînească.
PAUL PETRESCU, Locuinţele ţărăneşti din regiunea Suceava.
PAUL PETRESCU şi PAUL STAHL, Influenţa vieţii sociale asupra arhitecturii ţărăneşti dobrogene. (Comunicare ţinută la Sesiunea ştiinţifică din 12 iulie 1956 a Academiei R.P.R.).
PAUL PETRESCU şi PAUL STAHL în colaborare cu ANTON DÎMBOIANU, Arhitectura de la Muzeul Satului, 73 p., Editura Tehnică, 1955.
PAUL PETRESCU şi PAUL STAHL în colaborare cu FL. STĂNCULESCU şi A. GHEORGHIU, Arhitectura populară în R.P.R. Regiunea Hunedoara, 70 p., Editura tehnică, 1956.
N. DUNĂRE, Cercetări asupra condiţiilor de dezvoltare a artei populare în Zarand.
N. DUNĂRE şi MARCELA FOCŞA, Portul popular din Zarand.
N. DUNĂRE, Ţesături şi alesături în Zarand.
B. ZDERCIUC, Valorificarea artei populare în R.P.R.
— Arta populară în gospodăria agricolă colectivă Noul Romîn.
BORIS ZDERCIUC şi EMILIA IONESCU, Contribuţii la cercetarea artei populare în satele colectivizate. Comunicare prezentată în sesiunea secţiei a VIII-a a Academiei R.P.R. din iulie 1956 (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1956).
IULIU BIELZ, Arta populară a saşilor din Transilvania (publicat în «Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1956).
IULIU BIELZ, Portul popular săsesc (E.S.P.L.A.).
CORNEL IRIMIE-BOLOGA în colaborare cu HERBERT HOFFMANN, desene de IULIANA FABRITIUS, Piuăle de haine şi vîltorile din mărginimea Sibiului şi de pe Valea Sebeşului.
MARCELA FOCŞA, Industria casnică, ţesături şi port în regiunea Segarcea, regiunea Craiova.
MARCELA FOCŞA şi N. DUNĂRE, Portul mocanilor şi buciumanilor din Munţii Apuseni.

SECŢIA DE ARTĂ FEUDALĂ

M. BERZA, D. NĂSTASE, RADU FLORESCU şi HEINZ STĂNESCU, Monumente de artă feudală în oraşul Iaşi şi împrejurimi. Partea I-a, secolele XV—XVII.
H. STĂNESCU, Clădiri mănăstireşti dela Govora.
EMIL LĂZĂRESCU, Cîteva date cu privire la ilustrarea manuscriselor romîneşti în secolul al XVIII-lea (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1956).
— Piatra de mormînt a Comitelui Laurenţiu de Longocampo.
EMIL LĂZĂRESCU şi ION RADU MIRCEA, Manuscrisele ilustrate (în Tezaurul întors din U.R.S.S.).
CORNELIA PILLAT, Călătoriile mitropolitului Neofit în Ţara Romînească în a doua jumătate a sec. XVIII (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1956).
DUMITRU NĂSTASE, Biserici întărite în oraşul Iaşi şi împrejurimi.
M. A. MUZICESCU, Broderiile din Moldova în sec. XIV—XVIII (în Tezaurul întors din U.R.S.S).
TH. VOINESCU şi D. NĂSTASE, Colecţia de icoane (în Tezaurul întors din U.R.S.S.).
TH. VOINESCU, FLORENTINA JIPESCU, DINU GIURESCU şi RADU POPA, Argintăriile din sec. XIV—XVIII (în Tezaurul întors din U.R.S.S.).
RADU FLORESCU, Note despre olăria smălţuită din secolul X—XI (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 1—2, 1956).
CORINA NICOLESCU, Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV—XVI) (publicat în « Studii şi cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1956).
CORINA NICOLESCU, Broderiile din Ţara Romînească în sec. XIV—XVIII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SECȚIA DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

Academician G. OPRESCU, Locul lui Theodor Aman în cultura romînească. Comunicare prezentată în ședința festivă a Academiei R.P.R. din 18 mai 1956 (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1956).
— Grupul evreilor în pictura lui Nicolae Grigorescu (Comunicare prezentată în sesiunea Secției a VIII-a a Academiei R.P.R. din 14 mai 1956).
Academician G. OPRESCU și REMUS NICULESCU, Nicolae Grigorescu Monografie.
Academician G. OPRESCU, Pictura romînească în tezaurul întors din U.R.S.S.
Academician G. OPRESCU, REMUS NICULESCU, ION FRUNZETTI, MIRCEA POPESCU și RADU BOGDAN, Istoria picturii romînești în sec. al XIX-lea, vol. I.
ION FRUNZETTI, Cum picta Aman Comunicare prezentată în ședința festivă a Academiei R.P.R. din 18 mai 1956 (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1956).
REMUS NICULESCU, Ştiri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu. Comunicare prezentată în ședința festivă a Secției a VIII-a a Academiei R.P.R. din 16 martie 1956 (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1956).
— Grafica romînească în Tezaurul întors din U.R.S.S.
— Două încercări necunoscute de pictură istorică ale lui Nicolae Grigorescu—Comunicare prezentată la Sesiunea Secției a VIII a a Academiei R.P.R. din 4 iulie 1956.
— Grigorescu între clasicism și romantism (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1956).
AMELIA PAVEL și RADU IONESCU, Cîteva date privitoare la activitatea lui Vermont în timpul studiilor la München (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1956).
BARBU BREZIANU, G. D. Mirea — monografie de popularizare, sub tipar la E.S.P.L.A.
— Cîteva date necunoscute în legătură cu sculptorul și profesorul Karl Storck (publicat în» Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1956).
— Steinlen, ilustrator al lui Eminescu (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1956).
THEODOR ENESCU, Camil Ressu — monografie
— Luchian și primele manifestări de artă independentă în Romînia. Comunicare prezentată în sesiunea Secției a VIII-a a Academiei R.P.R. din 4 iulie 1956 (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1956).

SECȚIA DE TEATRU

SIMION ALTERESCU, Caragiale și teatrul. (Vol. antologic, E.S.P.L.A., sub tipar.
SIMION ALTERESCU, Al. Davilla — E.S.P.L.A.
— Teatrul lui Al. Kiriţescu. E.S.P.L.A.
— Concepția umanistă în dramaturgia lui Mihail Davidoglu (publicat în «Viața Romînească», nr. 12, 1956).
— Regia și problemele spectacolului contemporan.
FLORIN TORNEA, C. I. Nottara — monografie.
— Primii dramaturgi romîni. Vol. antologic. E.S.P.L.A.
— Eminescu și teatrul. Vol. antologic.
— Teatrul lui Al. Sorbul — E.S.P.L.A.
— Publicistica teatrală a lui Eminescu.
— Problema conflictului și eroului în dramaturgia contemporană.
SCARLAT FRODA, Odobescu și teatrul. Vol. antologic.
— Alecsandri și teatrul. Vol. antologic.
ANCA COSTA-FORU, Ion C. Bacalbașa și teatrul (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1956).
LETIȚIA GÎTZA, Gh. Storin — portret monografic.
— Contribuții la cunoașterea începuturilor regiei și scenografiei romînești (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1956).
— M. Pascaly — studiu monografic.
I. PERVAIN, Contribuții la cunoașterea activității teatrale muncitorești din Transilvania (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1955).
— Trupa lui Matei Millo la Cluj (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1956).
ION BREAZU, Gheorghe Bariț și mișcarea teatrală romînească din Transilvania (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1—2,1956).

SECȚIA DE MUZICĂ

ANDREI TUDOR, George Enescu — studiu introductiv pentru album.
— George Enescu — studiu monografic — sub tipar la E.S.P.L.A.
— Opera lui George Enescu și problemele folclorului în creația muzicală. Comunicare ținută în sesiunea Academiei R.P.R. din 4 iulie 1956.
NICOLAE MISSIR, Al. Flechtenmacher — studiu monografic.
LELIA NADEJDE, Istoricul Conservatorului din București (1864—1919).
— Tema istorică în creația actuală.
— Stan Golestan și cîntecul popular ca izvor de inspirație în muzică (publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1956).
FERNANDA FONI, — Programatismul în creația simfonică romînească actuală.
ELENA ZOTTOVICEANU, G. Musicescu și armonizarea cîntecului popular.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Anul III 1956

INDEX ALFABETIC

ARTĂ POPULARĂ

		nr.	pag.
BIELZ, IULIUS	Arta populară a saşilor din Transilvania	3—4	33
FLORESCU, FLOREA BOBU	Ornamentica populară romînească în lemn	1—2	13
FOCŞA, GH.	Elemente decorative în bordeiele din sudul regiunii Craiova	1—2	29
STAHL, PAUL şi PAUL PETRESCU	Ceramica smălţuită romînească din Transilvania	1—2	57
ZDERCIUC, B. şi E. IONESCU	Contribuţii la cercetarea artei populare în satele colectivizate	3—4	91

ARTĂ MEDIEVALĂ

BERZA, M.	Stema Moldovei în veacul al XVI-lea	1—2	99
LĂZĂRESCU, E.	Cîteva date cu privire la ilustraţia manuscriselor romîneşti în secolul al XVIII-lea — Ruperea de tradiţie —	3—4	73
MUSICESCU, M.A. şi D. GH. NASTASE	Cercetări de artă veche romînească în secolul al XIX-lea. Introducere la studiul istoriografiei artei medievale romîneşti	1—2	129
NICOLESCU, CORINA	Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV—XVI)	3—4	51
VOINESCU, TEODORA	Din legăturile artistice ale Ţării Romîneşti cu Transilvania (Meşteri argintari)	1—2	75

ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

ENESCU, T.	Luchian şi primele manifestări de artă independentă în Romînia — Eseu asupra gustului artistic la sfîrşitul secolului al XIX-lea —	3—4	185
FRUNZETTI, ION	Pictorul Constantin Daniel (1798—1873)	1—2	151
FRUNZETTI, ION	Cum picta Aman	3—4	111
NICULESCU, REMUS	Grigorescu între clasicism şi romantism	3—4	173
NICULESCU, REMUS	Ion Georgescu. Ştiri noi despre anii de formaţie ai lui	3—4	127

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		nr.	pag.
PAVEL, AMELIA și MIRCEA POPESCU	Aspecte ale picturii de gen după 23 August 1944	1—2	177
OPRESCU, G.	Jean Alexandru Steriadi	3—4	11
OPRESCU, G.	Locul lui Theodor Aman în cultura romînească	3—4	91
SCHILERU, EUGEN	Theodor Pallady (1871—1956)	3—4	209

TEATRU

ALTERESCU, SIMION	Aspecte ale dramei populare huțule	1—2	193
BREAZU, ION	Gheorghe Bariț și mișcarea teatrală romînească din Transilvania	1—2	225
COSTA-FORU, ANCA	Ion C. Bacalbașa și teatrul	3—4	233
FLOREA, MIHAI	Ion Ghica și Teatrul Național	1—2	207
GÎTZĂ, LETITIA	Contribuții la cunoașterea începuturilor regiei și scenografiei romînești	1—2	237
PERVAIN, I.	Trupa lui Matei Millo la Cluj, în 1870	3—4	227

MUZICA

FONI, FERNANDA	Concertele simfonice în perioada 1906—1920 sub conducerea lui Dimitrie Dinicu	3—4	255
MISSIR, NICOLAE	Alexandru Flechtenmacher și începuturile teatrului romînesc	1—2	257
TUDOR, ANDREI	Opera lui George Enescu și problemele folclorului în creația muzicală	3—4	245

DIN PROBLEMELE ARTEI ȘI ALE CRITICEI DE ARTĂ SOVIETICĂ

ZAMBACCIAN, K. H.	Criticul și marele animator al artei ruse Vladimir Vasilievici Stasov (50 de ani de la moartea lui)	1—2	284

NOTE ȘI DOCUMENTE

BĂDĂRĂU, DAN	Fost-a Enache din Constantinopol arhitectul bisericii Trei-Ierarhi din Iași?	1—2	269
BIELZ, IULIUS	Familia pictorilor Neuhauser și începuturile peisagisticii transilvănene. Franz Adam Neuhauser, bătrînul (1734—1785)	1—2	318
BREZIANU, BARBU	Cîteva date necunoscute în legătură cu sculptorul și profesorul Karl Storck	1—2	342
BREZIANU, BARBU	Steinlen ilustrator al lui Eminescu	3—4	295
DOCMAN, SABINA	Date despre pinacoteca și școala de arte frumoase din Iași	3—4	301
DUNĂRE, NICOLAE	Un studiu al lui Gheorghe Barițiu despre portul național	1—2	282
FLORESCU, FLOREA BOBU	Producția meșteșugărească a țăranilor și meșterilor romîni neautorizați din Transilvania	1—2	277
FLORESCU, RADU	Note despre olăria smălțuită din secolele X—XI	1—2	290

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		nr.	pag.
FRODA, SCARLAT	În legătură cu activitatea lui G. Ibrăileanu la Teatrul Național din Iași	1—2	350
KÁROLY, KÓS	Arta lucrului în fier în Rimetea (Torockó) din regiunea Cluj	3—4	271
NĂDEJDE, LILA	Stan Golestan și cîntecul popular ca izvor de inspirație în muzică	3—4	307
NICOLESCU, CORINA și FLORENTINA JIPESCU	Din trecutul mănăstirii Probota	1—2	292
PILLAT, CORNELIA	Călătoriile mitropolitului Neofit în Țara Romînească în a doua jumătatea sec. XVIII	3—4	277
PAVEL, AMELIA și RADU IONESCU	Cîteva date cu privire la activitatea lui Vermont în timpul studiilor la München (1887—1893)	1—2	333
STANESCU, N.	Monumente musulmane civile și religioase din orașul Brăila	1—2	298
WERTHEIMER, G.	Pictorul Gh. Tattarescu și peisajul	3—4	290
VĂTĂMANU, N.	Prieteni ai lui Grigorescu la Paris — Un tablou de Grigorescu la Dürnstein. — Din trecutul sculpturii în Romînia	3—4	289
ZAMBACCIAN, K. H.	Însemnări despre unele călătorii ale lui Repin în străinătate	3—4	287
ZAMBACCIAN, K. H.	Rembrandt Van Ryn (1606—1669)	3—4	285
. . .	Cronica Institutului	1—2	355

RECENZII

AGAFIȚEI, GH. și P. COMARNESCU	Gh. Popovici *(Amelia Pavel)*	3—4	318
BREZIANU, BARBU	Karl Storck *(Radu Ionescu)*	3—4	320
COSTESCU, ELEONORA	Gabriel Popescu col. Maeștrii artei romînești *(Radu Ionescu)*	1—2	362
CRACIUN, E.	Gh. Petrașcu *(Amelia Pavel)*	3—4	317
DROUMEV DIMITRIE et ARSENÉ VASILIEV	L'art. bulgare de la sculpture sur bois *(Corina Nicolescu)*		316
FRUNZETTI, I.	C. Rosenthal *(Amelia Pavel)*	3—4	318
JIANU, IONEL și MIRCEA POPESCU	Maeștrii picturii romînești (în Muzeul de Artă al Republicii Populare Romîne) *(Theodor Enescu)*	1—2	361
OPRESCU, G.	Ștefan Ionescu-Valbudea *(Barbu Breziano)*	3—4	319
PETRESCU PAUL, PAUL STAHL, ANTON DÎMBOIANU	Arhitectura din Muzeul satului *(Corina Nicolescu)*	3—4	313
PETRESCU, PAUL și PAUL STAHL,	Ceramica din Hurez *(Corina Nicolescu)*	3—4	314
STOICOV GEORGÊS	L'église de Boiana *(Corina Nicolescu)*	—	315
. . .	Atlas polskich strojow ludowicyh *(Florea Bobu Florescu)*	3—4	312
. . .	Folklore mexicano *(Barbu Breziano)*	3—4	314
. . .	Lud, organul societății poloneze de etnologie *(Florea Bobu Florescu)*	3—4	311
. . .	Istoria artei în periodicele străine	3—4	323

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

АКАДЕМИЯ РУМЫНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Год III 1956

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

		№	Стр
БИЛЬЦ, И.,	Народное искусство саксонцев в Трансильвании	3—4	33
ЗДЕРЧУК, Б. и Е. ИОНЕСКУ,	К вопросу изучения народного искусства в коллективизированных деревнях	3—4	19
ФЛОРЕСКУ,	Румынская народная резьба по дереву	1—2	13
ФОКША Г., БОБУ Ф.	Декоративные элементы в землянках на юге Крайовской области	1—2	29
ШТАЛЬ, П. и П. ПЕТРЕСКУ,	Румынская глазурованная керамика в Трансильвании	1—2	57

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

БЕРЗА, М.,	Герб Молдовы в XVI веке	1—2	99
ВОЙНЕСКУ, Т.,	О художественных связях Валахии с Трансильванией (серебряных дел мастера)	1—2	75
ЛЭЗЭРЕСКУ, Е.,	Некоторые данные об иллюстрации румынских рукописей XVIII века (Нарушение традиций)	3—4	73
МУЗИЧЕСКУ, М. А. и Д. Г. НЭСТАСЕ.,	Исследование древнерумынского искусства XIX века. Введение в изучение историографии румынского средневекового искусства	1—2	129
НИКОЛЕСКУ, К.,	Данные по истории одежды в Молдове (XV—XVI веков)	3—4	51

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

НИКУЛЕСКУ, Р.,	Новое о Ионе Джорджеску	3—4	173
НИКУЛЕСКУ, Р.,	Григореску между классицизмом и романтизмом	3—4	127

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		№	Стр.
ОПРЕСКУ, Г.,	Жан Александру Стериади	3—4	11
ОПРЕСКУ, Г.,	Место Теодора Амана в румынской культуре	3—4	91
ПАВЕЛ, А. и М. ПОПЕСКУ	Некоторые стороны бытовой живописи после 23 Августа 1944	1—2	177
СКИЛЕРУ, Е.,	Теодор Паллади (1956)	3—4	209
ФРУНЗЕТТИ, И.,	Художник Константин Даниел (1798—1873)	1—2	151
ФРУНЗЕТТИ, И.,	Как писал Аман	3—4	111
ЭНЕСКУ, Т.,	Лукиан и первые проявления свободного искусства (Очерк об артистическом вкусе к концу XIX века)	3—4	185

ТЕАТР

АЛТЕРЕСКУ, С.,	О гуцульской народной драме	1—2	193
БРЯЗУ, И.,	Георге Бариц и румынское театральное движение в Трансильвании	1—2	225
ГЫЦЭ, Л.,	К возникновению румынской режиссуры и сценического оформления	1—2	237
КОСТА-ФОРУ, А.,	И. К. Бакалбаша и театр	3—4	233
ПЕРВАИН, И.,	Труппа Матей Милло в Клуже в 1870 году	3—4	227
ФЛОРЯ, М.,	Ион Гика и Национальный театр	1—2	207

МУЗЫКА

МИССИР, Н.,	Александру Флехтенмахер и возникновение румынского театра	1—2	257
ТУДОР, А.,	Произведения Джордже Энеску и вопросы фольклора в музыкальном творчестве	3—4	245
ФОНИ, Ф.,	Симфонические концерты периода 1906—1920 годов под руководством Димитрие Динику	3—4	255

ВОПРОСЫ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

ЗАМБАКЧАН, К. Х.,	Критик и великий вдохновитель русского искусства Владимир Васильевич Стасов (50 лет со дня смерти)	1—2	269

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

БИЛЬЦ, Ю.,	Семья художников Неугаузер и начало пейзажного искусства в Трансильвании. Старый Франц Адам Неугаузер (1734—1785)	1—2	318
БРЕЗЯНУ, Б.,	Неизвестные до сих пор данные о скульпторе и учителе Карле Шторке	1—2	342
БРЕЗЯНУ, Б.,	Стейнлен, иллюстратор Эминеску	3—4	295

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		№	Стр.
БЭДЭРЭУ, Д.,	Был ли Энаке из Константинополя архитектором ясской церкви Три Иерарха?	1—2	284
ВЕРТХЕЙМЕР, Г.,	Живописец Г. Таттареску и пейзаж	3—4	290
ВЭТЭМАНУ, Н.,	Друзья Григореску в Париже. Картина Григореску в Дюрнштейне. Из прошлого румынской скульптуры	3—4	289
ДОКМАН, С.,	Даты о ясских Пинакотеке и Школе изящных искусств	3—4	301
ДУНЭРЕ, Н.,	Очерк Георге Барица о национальном костюме	1—2	282
ЗАМБАКЧАН, Х. К.,	Заметки о путешествиях Репина заграницу	3—4	287
ЗАМБАКЧАН, Х. К.,	Рембрандт ван-Рейн (1606—1669).	3—4	285
КАРОЛИ, К.,	Искусство ковки железа в Риметя (Тороко) Клужской области	3—4	271
НАДЕЖДЕ, Л.,	Стан Голестан и народная песня как источник вдохновения в музыке	3—4	307
НИКОЛЕСКУ, К. и Ф. ЖИПЕСКУ	Из прошлого Проботского монастыря	1—2	292
ПАВЕЛ, А. и Р. ИОНЕСКУ	Данные относительно деятельности Вермонта во время учения в Мюнхене (1887—1893)	1—2	333
ПИЛЛАТ, К.,	Посещения митрополитом Неофитом Румынской Земли во второй половине XVIII века	3—4	277
СТЭНЕСКУ, Н.,	Древнемусульманские религиозные и гражданские памятники Браилы	1—2	298
ФЛОРЕСКУ Ф. БОБУ	Кустарное производство румынских крестьян и ремесленников в Трансильвании	1—2	277
ФЛОРЕСКУ, Р.,	Заметки о глазурованной посуде X—XI веков	1 2	290
ФРОДА, С.,	Деятельность Г. Ибрэиляну в Ясском национальном театре	1 2	350
* * *	Хроника Института истории искусств	1 2	355

РЕЦЕНЗИИ

БРЕЗЯНУ, Б.,	*Опреску Г.*, Штефан Ионеску-Валбуди	3 4	319
БРЕЗЯНУ, Б.,	Мексиканский фольклор	3 4	314
ЭНЕСКУ, Т.,	*Жиану И. и Попеску М.*, Мастера румынской живописи в Музее Искусств Румынской Народной Республики	1 2	361
ИОНЕСКУ, Р.,	*Костеску Э.*, *Габриель Попеску*. Коллекция «Мастера румынского искусства»	1—2	362
ИОНЕСКУ, Р.,	*Брезяну Б.*, Карл Шторк	3—4	320
* * *	История искусства в иностранных периодических изданиях	3—4	323
НИКОЛЕСКУ, К.,	*Петреску П.*, *Шталь П.* и *Дымбояну А.*, Архитектура сельского Музея	3 4	313

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		№	Стр.
НИКОЛЕСКУ, К.,	*Петреску П.* и *Шталь П.*, Хурезская керамика	3—4	314
НИКОЛЕСКУ, К.,	*Димитрий Друмев* и *Арсений Васильев*, L'art bulgare de la sculpture sur bois	3—4	316
НИКОЛЕСКУ, К.,	*Джорджe Стойков* L'eglise de Boiana	3—4	315
ПАВЕЛ, А.,	*Агафицей Г.* и *Комарнеску П.*, Г. Попович	3—4	318
ПАВЕЛ, А.,	*Крэчун Е.*, Г. Петрашку	3—4	317
ПАВЕЛ, А.,	*Фрунзетти И.*, К. Розенталь	3—4	318
ФЛОРЕСКУ, БОБУ-ФЛОРЯ,	*** „Люд" орган польского этнологического общества	3—4	311
ФЛОРЕСКУ, БОБУ-ФЛОРЯ,	*** Atlas polskich etrozow ludowych	3—4	312

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART

IIIe Année 1956

INDEX ALPHABÉTIQUE

	ART POPULAIRE	N°	Page
BIELZ, IULIUS	L'art populaire des Saxons de Transylvanie	3—4	33
FLORESCU, FLOREA BOBU	L'ornementation du bois dans l'art populaire roumain	1—2	13
FOCŞA, GH.	Eléments décoratifs des huttes du Sud de la région de Craiova	1—2	29
STAHL, PAUL et PAUL PETRESCU	La céramique émaillée roumaine de Transylvanie	1—2	57
ZDERCIUC, B. et E. IONESCU,	Contribution à l'étude de l'art populaire dans les villages collectivisés	3—4	19
	ART MÉDIÉVAL		
BERZA, M.	Les armoiries de la Moldavie au XVIe siècle	1—2	99
LĂZĂRESCU, E.	Quelques données sur l'illustration des manuscrits roumains du XVIIIe siècle — Abandon de la tradition —	3—4	73
MUSICESCU, M. A. et D. GH. NĂSTASE	Recherches sur l'art roumain ancien au cours du XIXe siècle. Introduction à l'étude de l'historiographie de l'art médiéval roumain	1—2	129
NICOLESCU, CORINA	Données sur l'histoire du costume en Moldavie aux XVe et XVIe siècles	3—4	51
VOINESCU, THEODORA	Des liens artistiques entre la Valachie et la Transylvanie (Maîtres orfèvres)	1—2	75
	ART MODERNE ET CONTEMPORAIN		
ENESCU, T.	Luchian et les premières manifestations d'art indépendant en Roumaine — Essai sur le goût artistique à la fin du XIXe siècle —	3—4	185
FRUNZETTI, ION	Le peintre Constantin Daniel (1798—1873)	1—2	151
FRUNZETTI, ION	En regardant peindre Aman	3—4	111

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		N°	Page
NICULESCU, REMUS	Grigoresco entre le classicisme et le romantisme	3—4	127
NICULESCU, REMUS	Données nouvelles sur les années de formation de Ion Georgesco	3—4	173
PAVEL, AMELIA et MIRCEA POPESCU	Quelques aspects de la peinture de genre après le 23 août 1944	1—2	177
OPRESCU. G.	Jean Alexandre Steriadi	3—4	11
OPRESCU, G.	La place de Theodor Aman dans la culture roumaine	3—4	91
SCHILERU, EUGEN	Theodor Pallady	3—4	209

THÉÂTRE

ALTERESCU, SIMION	Aspect du drame populaire houtsoule	1—2	193
BREAZU, ION	Gheorghe Barit et le mouvement théâtral roumain en Transylvanie	1—2	225
COSTA-FORU, ANCA	Ion C. Bacalbaşa et le théâtre	3—4	233
FLOREA, MIHAI	Ion Ghica et le Théâtre National	1—2	207
GÎTZĂ, LETIŢIA	Contribution à la connaissance des débuts de la régie et de la scénographie roumaine	1—2	237
PERVAIN, I.	La troupe de Matei Millo à Cluj, en 1870	3—4	227

MUSIQUE

FONI, FERNANDA	Les concerts symphoniques dirigés par Dimitrie Dinicu de 1906 à 1920	3—4	255
MISSIR, NICOLAE	Alexandre Flechtenmacher et les débuts du théâtre musical roumain	1—2	257
TUDOR, ANDREI	L'œuvre de Georges Enesco et les problèmes du folklore dans la création musicale	3—4	245

PROBLÈMES DE L'ART ET DE LA CRITIQUE D'ART SOVIÉTIQUES

ZAMBACCIAN, K. H.	Le critique et grand animateur de l'art russe Vladimir Vassiliévitch Stassov (à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort)	1—2	284

NOTES ET DOCUMENTS

BĂDĂRĂU, DAN	Enache de Constantinople a-t-il été l'architecte de l'église Trei-Ierarhi de Jassy?	1—2	269
BIELZ, IULIUS	La famille des peintres Neuhauser et les débuts de la peinture de paysage en transylvanie. Franz Adam Neuhauser le Vieux, 1734—1785	1—2	318
BREZIANU, BARBU	Quelques données inédites sur le sculpteur et professeur Karl Storck	1—2	342
BREZIANU, BARBU	Steinlen, illustrateur d'Eminescu	3—4	295
DOCMAN, SABINA	Données sur la Pinacothèque et sur l'Ecole des Beaux-Arts de Jassy	3—4	301

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		N°	Page.
DUNĂRE, NICOLAE	Une étude de Gheorghe Bariţ sur le costume national	1—2	282
FLORESCU, FLOREA BOBU	La production artisanalle des paysans et des maîtres artisans roumains non autorisés, en Transylvanie	1—2	277
FLORESCU, RADU	Notes sur la poterie émaillée des Xe—XIe siècles	1—2	290
FRODA, SCARLAT	Sur l'activité déployée par G. Ibrăileanu au Théâtre National de Jassy	1—2	350
KÓS, KÁROLY	L'art du fer forgé à Rimetea (Torockó) de la Région de Cluj	3—4	271
NĂDEJDE, LILA	Le chant populaire, en tant que source d'inspiration dans la musique de Stan Golestan	3—4	307
NICOLESCU, CORINA et FLORENTINA JIPESCU	Sur le passé du monastère de Probota	1—2	292
PILLAT, CORNELIA	Les voyages du métropolite Neofit en Valachie dans la secondle moitié du XVIII siècle	3—4	277
PAVEL, AMELIA et RADU IONESCU	Quelques données sur l'activité de Vermont au temps de ses études à Münich (1887—1893)	1—2	333
STĂNESCU, H.	Monuments musulmans, civils et religieux, de la ville de Brăila	1—2	298
VĂTĂMANU, N.	Les amis de Grigoresco à Paris. — Un tableau de Grigoresco à Dürnstein — Notes sur le passé de la sculpture en Roumanie	3—4	289
WERTHEIMER, G.	Le peintre Gh. Tattarescu et le paysage	3—4	290
ZAMBACCIAN, K. H.	Notes sur quelques voyages de Répine à l'étranger	3—4	287
ZAMBACCIAN, K. H.	Rembrandt Van Ryn (1606—1669)	3—4	285
* * *	Chronique de l'Institut d'Histoire de l'Art	1—2	355

COMPTES RENDUS

AGAFIŢEI, GH. et P. COMARNESCU	Gh. Popovici *(Amelia Pavel)*	3—4	318
BREZIANU, BARBU	Karl Storck *(Radu Ionescu)*	3—4	320
COSTESCU, ELEONORA	Gabriel Popescu, dans la collection « Les maîtres de l'art roumain » *(Radu Ionescu)*	1—2	362
CRĂCIUN, E.	Gh. Petraşcu *(Amelia Pavel)*	3—4	317
DROUMEV DIMITRIE et ARSENE VASILIEV	L'art bulgare de le sculpture sur bois *(Corina Nicolescu)*	3—4	316
FRUNZETTI, I.	C. Rosenthal *(Amelia Pavel)*	3—4	318
JIANU, IONEL et MIRCEA POPESCU	Les maîtres de la peinture roumaine au Musée d'Art de la République Populaire Roumaine *(Theodor Enescu)*	1—2	361
OPRESCU, G.	Ştefan Ionescu Valbudea *(Barbu Brezianu)*	3—4	319
PETRESCU, PAUL, PAUL STAHL et ANTON DÎMBOIANU	L'architecture du Musée du Village *(Corina Nicolescu)*	3—4	313

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		No.	Page
PETRESCU, PAUL et PAUL STAHL.	La céramique de Hurez *(Corina Nicolescu)*	3—4	314
STOICOV GEORGES	L'église de Boiana *(Corina Nicolescu)* ..		315
* * *	Lud, Bulletin de la Société polonaise d'Ethnologie *(Florea Bobu Florescu)*	3—4	311
* * *	Atlas polskikch strojov ludowych *(Florea Bobu Florescu)*	3—4	312
* * *	Folklore mexicano *(Barbu Brezianu)*	3—4	314
* * *	L'histoire de l'art dans les périodiques étrangers	3—4	323

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 15

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro